© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX | 1953
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

1.90

COURTAULD INSTITUTE OF ART.

UNIVERSITY OF LONDON.

MUSÉE GUIMET
PARIS

Symbolisme cosmique et Monuments religieux

Juillet 1953

I

TEXTE

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX

Z 5068.G.

54.574

PRÉFACE

Cette exposition a ceci de particulier qu'elle a été conçue et réalisée par des maîtres qui parlent ici un langage nouveau. Au lieu d'être proféré du haut d'une chaire, leur savoir est projeté sur le mur où il s'énonce au moyen d'images et de textes.

Quelques panneaux photographiques rehaussés par quelques objets donnent aux professeurs de la section religieuse de l'École pratique des Hautes Études l'occasion de nous mener au cœur des mondes, là où s'élabore, selon des lois diverses, notre représentation de l'univers.

Ce qu'est le Palais de la Découverte pour les sciences dites exactes, l'annexe du Musée Guimet le sera désormais pour l'histoire des religions comparées qui y aura ses salles d'études, son séminaire, son centre de documentation et ses galeries d'exposition.

Je remercie M. H.-Ch. Puech, président de la Section, de nous apporter ce précieux concours qui s'affirme notamment à l'occasion de cette exposition, par l'élaboration d'un catalogue qui, signé par les plus éminents spécialistes, se présente comme un remarquable ouvrage de synthèse.

Tout ceci n'aurait pu être mis au point sans l'aide active et experte de Mme Henriette Demoulin-Bernard, chargée de mission au musée Guimet.

GEORGES SALLES,
Directeur des Musées de France.

ÉGYPTE

Il est intéressant de noter que, dans le vocabulaire égyptien antique, aucun mot ne correspond aux notions de *cosmos* et de *symbole*. Pourtant l'art égyptien essentiellement religieux, fait une place considérable aux symboles, pris en eux-mêmes (emblèmes) et à la symbolique, en tant que l'un des principes du dispositif des monuments religieux, temples et tombeaux. De même la notion de l'univers, considéré comme un tout, vivant, mais organisé une fois pour toutes, est à la base des principales conceptions religieuses égyptiennes et de leurs traductions littéraires, architecturales, plastiques et graphiques. En outre, s'il n'y a aucun terme égyptien qui soit l'équivalent du mot grec *cosmos*, il en existe un qui définit l'ordre invariable du monde ; c'est le substantif *maât*, qui signifie d'une part « ce qui est droit » (vrai et juste), et d'autre part « ce qui est conforme à l'ordre de la création » (Kristensen, Frankfort). Ce substantif est aussi le nom de la déesse *Maât*, patronne de la Vérité et de la Justice, et garante de l'ordre de l'univers. Une étude sur le symbolisme cosmique et les monuments religieux, dans le cadre de la civilisation égyptienne antique, se centrera tout naturellement sur deux thèmes : le concept du monde, et la traduction, ou plutôt la transposition de ce concept dans l'agencement des principaux monuments religieux, temples et tombeaux. Étant donné la richesse et la variété de la documentation disponible, une telle étude exigerait de nombreux développements et une illustration beaucoup plus abondante qu'il n'était possible de la réaliser ici. Nous nous sommes donc tenus à la présentation de quelques cas typiques, laissant de côté, entre autres choses, l'évolution de la symbolique égyptienne appliquée à l'univers, au cours des siècles.

Les anciens Égyptiens ont élaboré de nombreuses représentations des parties du monde, les unes concrètes, les autres allégoriques. Le cas le plus frappant est celui du ciel, considéré tantôt comme un plateau de métal reposant sur quatre piliers (sceptres), dressés sur la terre plate, dans une position symétrique par rapport à celle du « contre-ciel » souterrain, tantôt comme une vache immense, sous les flancs de laquelle se déplacent les astres et les étoiles, tantôt enfin comme une déesse, Nout, faisant le pont au-dessus de son mari Gebeb, le dieu-sol, et maintenue dans l'espace par les bras tendus du dieu de l'air, son père Shou. Ces trois représentations jouent un rôle important dans la décoration des temples et des tombeaux, et la première s'est intégrée à leur dispositif.

Le temple égyptien classique, en effet, est une image de l'univers : son toit, dont le plafond reçoit un décor céleste ; disque ailé, vautours planant, étoiles, est assimilé au ciel, son sol à la terre. Entre la couverture et le dallage, les supports, par leur forme très souvent végétale, (colonnes à chapiteaux floraux ou palmiformes), correspondent à certains produits naturels du sol ; d'autres, suivant l'ordre géographique des provinces, sont figurés sur les soubassements des bas-côtés. Sous un autre rapport, on peut dire que le temple égyptien est soigneusement et délibérément *situé* dans l'univers que son dispositif et sa décoration reflètent en partie. Dans l'espace, il s'intègre à la nature, au paysage, comme le montrent les sanctuaires en terrasses adossés à la montagne ou creusés dans celle-ci (Deir el Bahari, Abou Simbel). Comme le monde, il est orienté rigoureusement, par les faces, et divisé en deux parties symétriques, Nord et Sud, ce qu'illustre la décoration murale et notamment la symbolique des piliers dits « héraldiques » (Karnak). Dans le temps, le temple est rattaché aux origines du monde, par la commémoration de la colline de la création ou de la pierre levée, support du démiurge, que, sous une forme stylisée, représentent les pointes des obélisques ou le couronnement pyramidal des naos, maisons des dieux. La Basse Époque, un exemple au moins de zodiaque (Dendara, aujourd'hui au Musée du Louvre), met le temple en rapports avec les grands cycles périodiques de l'année.

Des remarques analogues sont valables pour la tombe, image du monde, où désormais, résidera son possesseur. Quelles qu'aient été la multiplicité des plans choisis, la variété de la décoration, certaines constantes demeurent. La partie du tombeau accessible aux vivants, dite « chapelle », celle où s'accomplit le culte funéraire, et où, par conséquent, l'esprit du mort vient consommer la substance invisible des offrandes à lui destinées, est par les bas-reliefs et les peintures qui couvrent ses murs, un véritable résumé, plus ou moins étendu, de l'univers visible et terrestre. Scènes d'intérieur ou de plein air, évocation de faits particuliers, quelquefois empruntés à l'histoire du défunt, ou d'épisodes qui se renouvellent dans le courant de la vie journalière, y sont fixés pour l'éternité. Le caveau, d'autre part, inaccessible aux humains et souterrain, en général, est l'image du monde invisible, celui des morts et de leurs dieux. C'est pourquoi les parois murales sont couvertes de scènes religieuses et de représentations mystiques (jugement devant Osiris, pèsement du cœur) qui nous entraînent non seulement dans les « champs élysées » ou les cavernes de l'au-delà, mais parfois même au ciel, diurne ou nocturne. Comme le temple enfin, la tombe est située dans l'univers, spatialement et en fonction du temps. Son orientation n'est pas moins rigoureuse que celle des sanctuaires, et, dans la chapelle, la stèle qui marque la frontière entre le domaine des vivants et celui des trépassés, est obligatoirement tournée vers l'Est, face au Soleil Levant. Le souvenir des temps primitifs

n'y est assurément point marqué de façon constante, comme dans les temples, mais lorsqu'il est présent son illustration monumentale peut être grandiose. Au cénotaphe de Séti Ier, en Abydos, un portique souterrain voisin du caveau, fait le tour d'un bassin dont le centre est un tertre émergeant, à certaines époques, des nappes d'infiltration du Nil, de même que la colline de la création est issue de l'océan primordial. Les « temps réguliers » peuvent être évoqués, notamment dans les appartements souterrains des tombes royales thébaines, par des cartes du ciel, inscrites sur les grandes surfaces des plafonds et faisant pendant aux cartes (spatiales) de l'autre monde que présentent certains murs latéraux. Enfin, tardivement, des zodiaques conservent la mémoire des « temps particuliers » associés à la naissance de tel ou tel défunt, dont ils nous ont transmis l'horoscope.

L'illustration que la présente notice a pour objet d'expliquer brièvement a été établie avec le concours de Mlle Claire Lalouette et de Messieurs Paul Barguet et Jean Leclant.

J. Sainte Fare Garnot,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

I

LES REPRÉSENTATIONS DE L'UNIVERS

1. **Dispositif de l'Univers** (reconstitution).
D'après Wilson, dans : Frankfort and others : « *Before philosophy* ». Pl. I, fig. 1.

2. a) *En haut :* le ciel-plateau et les étoiles.
b) *En bas :* la vache céleste soutenue par Shou et des génies (sous son ventre, les deux barques solaires). Tombe de Seti I. (XIXe dynastie).
D'après Maystre. Pl. I, fig. 2.

3. **Les barques solaires** servant à la navigation céleste. Monument funéraire d'Ounas.
Photo J. Leclant. Pl. II, fig. 1

4. **Le ciel** sous la forme d'une femme (la déesse Nout) courbée sur la Terre (le dieu Gebeb) et soutenue par l'Air (le dieu Shou); (sur le dos de la déesse, la barque solaire ; à droite, le dieu-lune Thoth).
D'après Chassinat : *La seconde trouvaille de Deir el Bahari (Sarcophages)* ; Le Caire, 1909, p. 29, fig. 26. Pl. II, fig. 2.

5. La déesse-ciel (Nout) absorbant le disque solaire (coucher du soleil). Cénotaphe de Seti I (XIX^e dynastie) Abydos.

D'après Frankfort : *The cenotaph of Seti I at Abydos*, Londres. 1903, pl. LXXV.

Pl. II, fig. 3.

II

LE TEMPLE

A) *LE TEMPLE, IMAGE DE L'UNIVERS*

6. Décoration céleste (disque ailé, vautours planant), d'un plafond de chapelle. Naos de Tout-ankh-Amon. (XVIII^e dynastie).

D'après Piankoff : *Les chapelles de Toutankhamon*, Le Caire, 1951, Fascicule 2, pl. IX.

Pl. III, fig. 1.

7. Colonnes papyriformes. Temple de Khonsou, Karnak.

D'après Jéquier : *Les temples ramessides et saïtes*, Paris, 1922.

Pl. III, fig. 2.

8. Les provinces d'Egypte offrant leurs produits. Soubassement du temple de Ramsès III (XIX^e dynastie) Abydos.

D'après Jéquier : *ibid.*, pl. 28 (3).

Pl. III, fig. 3.

B) *LE TEMPLE DANS L'UNIVERS*

1. *Dans l'espace*

Deux exemples de temples intégrés au paysage :

9. Deir el Bahari, Hatshepsout. (XVIII^e dynastie).

D'après Robichon-Varille : *En Égypte*, Paris, 1937, fig. 128. Pl. IV, fig. 1.

10. Abou-Simbel. Ramsès II. (XIX^e dynastie).
Le paysage comme lieu de culte.

Photo Paul Barguet.

Pl. IV, fig. 2.

11. La Cîme (pyramidale) **de l'Occident**, vue de la tombe de Mou-touemhat. (XXV^e dynastie). Thèbes-Ouest.
L'orientation du temple dans le plan (12) et la décoration (13) :

Photo Jean Leclant.

Pl. IV, fig. 3.

12. **Temple d'Horus**, Edfou, orienté face au Sud. (Époque ptolémaïque).
D'après Piéron.

13. **Les plantes du Nord et du Sud**, sur les piliers Nord et Sud. Karnak. Thoutmosis III. (XVIII^e dynastie).
Photo Paul Barguet.

2. *Dans le temps*

14. **La colline** (pyramidale) **de la création**, au sommet du Naos. Mendès, Nectanébo. (XXX^e dynastie).
D'après Roeder : *Naos;* Leipzig, 1914, pl. 16. b. Pl. v, fig. 1.

15. **La colline** (pyramidale) **de la création**, au sommet d'un obélisque. Louxor. Ramsès II. (XIX^e dynastie).
D'après Lange : *Ægypten. Landschaft und Kunst;* Berlin, 1943, fig. 66.
Pl. v, fig. 2.

16. **Les grands cycles de l'année** commémorés par le Zodiaque. Dendara. Époque romaine.
Cliché Archives Photographiques. Pl. v, fig. 3.

III

LA TOMBE

A) *LA TOMBE IMAGE DE L'UNIVERS*

1. *La chapelle, reflet du monde visible*

17. **Décoration murale.** Concert et danse. Mastaba du Louvre. (V^e dynastie).
Cliché Archives Photographiques.

18. **Scène de boucherie.** Tombe de Moutouemhat. (XXV^e dynastie). Thèbes.
Photo Paul Barguet. Pl. vi, fig. 1.

19. **Décoration murale.** Chasse et pêche dans les marais. Tombeau de Nakht. (XVIII^e dynastie).
Photo Gaddis. Pl. vi, fig. 2.

2. *Le caveau, reflet du monde invisible*

20. La défunte en présence des divinités de l'au-delà. Tombe de Néfertari. (XVIII[e] dynastie). Thèbes.

Photo Gaddis. Pl. VI, fig. 3.

21. Scènes de la vie d'outre-tombe. Tombeau de Sen-nedjem. Thèbes.

Photo Gaddis. Pl. VI, fig. 4.

B) *LA TOMBE DANS L'UNIVERS DANS L'ESPACE ET DANS LE TEMPS*

1. *La tombe située dans l'espace*

22. La pyramide de Djoser, à Sakkara, orientée face aux points cardinaux, et conçue comme l'escalier du ciel. (III[e] dynastie).

Reconstitution de Jean-Philippe Lauer dans : Drioton-Lauer : *Les monuments de Zoser à Sakkara*, Le Caire, 1939. Pl. VII, fig. 1.

23. La pyramide de Djoser à Sakkara : l' « escalier du ciel ». (III[e] dynastie).

Photo Jean Leclant. Pl. VII, fig. 2.

24. Mastaba de la IV[e] dynastie, et sa chapelle, face à l'Est. Gîza.

D'après Reisner : *A history of the Giza necropolis*, Cambridge, Oxford, London, 1942.

2. *La tombe située dans le temps*

25. Bassin et tertre évoquant l'île de la création. Cénotaphe de Séti I. (XIX[e] dynastie). Abydos.

D'après Frankfort : *The cenotaph of Seti I at Abydos*, Londres, 1933, II, pl. 1. Pl. VII, fig. 3.

26. Carte du ciel au plafond du caveau de Seti I. (XIX[e] dynastie).

Photo Gaddis. Pl. VIII, fig. 1.

27. Zodiaque au plafond d'une tombe ptolémaïque. Athribis.

D'après Petrie : *Athribis*, Londres, 1908, pl. XXXVI. Pl. VIII, fig. 2.

ASSYRO-BABYLONIE

A aucun moment de leur longue histoire, les dieux de Babylone ne cessent de revêtir un triple aspect. Ils sont des êtres célestes, et, à ce titre, portent une étoile symbolique en tête de leurs noms. Ils sont aussi les maîtres des grandes forces cosmiques — matérielles ou morales — auxquelles ils s'identifient en partie. Ils sont enfin les seigneurs suprêmes de cités et de royaumes. Leurs fiefs terrestres ou célestes varient peu. Telle ville placée dès l'origine sous l'autorité de telle divinité particulière demeure *sa* ville jusqu'à la fin. Son fief céleste — astre, constellation, ou plus vaste zone — paraît aussi lui être imparti pour toujours. Mais la division des pouvoirs *réels*, c'est-à-dire : cosmiques, et la hiérarchie divine qui s'y rattache, reflètent trop l'organisation politique pour échapper à son instabilité. D'une part, la souveraineté locale de chaque dieu, maître chez soi dans les limites de son petit domaine terrestre, se concilie mal avec l'universalité d'autres pouvoirs, et, dès que ces pouvoirs se détendent, elle en profite pour relever la tête. D'autre part, parallèlement à la croissance des empires centralisés, se développe une tendance « monothéiste », qui aspire à placer la toute-puissance entre les mains d'un dieu unique, et à reléguer tous les autres dans une pénombre anonyme. Le *koudourrou* présenté ici traduit donc par ses images symboliques, non une répartition définitive de l'univers, mais la solution équilibrée que la réflexion cassite avait su dégager, un moment, de traditions concordantes.

Les *koudourrou*, parfois appelés pierres bornales, sont des documents juridiques de caractère solennel — surtout : des donations royales — placés sous la garde des dieux. Mais alors que, dans les anciens monuments babyloniens, les divinités apparaissent sous des formes humaines difficiles à distinguer les unes des autres, les attributs discriminatifs qui les accompagnent par la suite se substituent le plus souvent à elles à partir de l'époque cassite.

Le *koudourrou* de Mélichipak II, roi cassite de Babylone au XII^e^ siècle avant notre ère, offre des symboles divins d'une ampleur et d'une cohérence rares, sur sa partie figurée. Tout l'univers y est évoqué, dans les puissances qui président à ses divers « règnes ». En haut de la Stèle, suspendus à la voûte céleste les dieux-témoins : croissant lunaire du vénérable Sin, étoile d'Ichtar-Vénus, soleil rayonnant de Chamach, maître de la justice. Au plus haut du ciel, la tiare à cornes d'Anou, dieu des dieux, source et essence de toute divinité, puis celle d'Enlil, son premier fils, qui le supplée dans le pouvoir suprême et qui est vent et puissance, comme Ea — bélier et poisson-chèvre — est eau douce et sagesse. Enfin l'utérus de Ninhoursag, mère

universelle. Au second étage : les dieux-fils destructeurs, maîtres de la guerre et des calamités : Nergal, Zababa, Ninourta, qu'évoquent, par couples, des fauves et des rapaces. Au ciel encore, mais plus près de l'homme à tous point de vue : Mardouk, le Seigneur de Babylone, dont la bêche dressée l'appelle aux travaux pacifiques, Nabou, qui, par le calame et la tablette, lui enseigne l'écriture, Goula, la grande guérisseuse, avec son chien. Presque à ras de terre, on reconnaîtra : la foudre de Adad, prélude à l'orage redouté comme à la pluie bienfaisante, la lampe « à la poulaine » de Nouskou, dieu de la flamme, la charrue de Ningirsou, et les volatiles qui évoquent le couple divin protecteur de la dynastie. Enfin, sous la terre, la gerbe future de Nisaba, déesse-grain, le serpent de Ningizzida, dieu-arbre, et le scorpion d'Ichhara, gardienne des serments.

***

La dispersion des tours à étages, des « tours de Babel », dans les régions baignées par l'Euphrate et le Tigre, démontre l'ample succès de l'édifice à silhouette caractéristique que l'histoire, la légende, et les récits de voyageurs avaient popularisé bien avant que les archéologues n'entreprennent d'en exhumer les restes dans à peu près toutes les villes enfouies de la Mésopotamie (au sens large). Des lointaines origines « babyloniennes » à la veille de notre ère, les habitants de ce pays n'ont cessé de construire, d'étendre, ou de restaurer ces énormes masses de briques qui devaient frapper l'imagination des Anciens.

A quoi servaient-elles? Quel était leur sens profond? D'où venaient-elles? Il n'est guère d'assyriologue qui ne se le soit un moment demandé et qui n'ait essayé de répondre, au moins pour lui-même, à ces questions. C'est ainsi que, dans la bibliothèque assyriologique, le rayon consacré aux *Zikkourat* n'est pas moins fourni que celui des *Koudourrou*. On s'est plu d'abord à imaginer, sur la foi de quelques témoins tardifs, que, comme les Pyramides d'Égypte, ces curieux monuments devaient être des tombeaux ; mais archéologues ou philologues ont vainement cherché là la trace ou la mention d'une sépulture. Et d'ailleurs il existe une différence fondamentale entre ces deux édifices : les Pyramides semblent être faites pour *n'être pas* gravies, tandis que des rampes d'accès enlacent de leurs méandres toutes les « tours de Babel ». Celles-ci sont donc, avant tout, des escaliers monumentaux. Même si nous devons à jamais ignorer quelle sorte de culte se déroulait à leur sommet, des représentations figurées nous apportent la preuve qu'un petit temple les surmontait.

Pourquoi affectent-elles la forme de pyramides? D'abord, sans doute, parce qu'une tour en briques crues ou mal cuites doit présenter nécessairement un « fruit » considérable dans le profil de ses murs. N'importe quel jeune architecte en « pâtés de sable » sait bien que ses constructions les plus soignées et les plus méthodiques n'atteignent à la stabilité définitive que sous la forme d'un cône aplati. De cette loi physique s'accommodaient peut-être certaines traditions historiques. L'adoration sur des hauts-lieux naturels, commune à beaucoup de peuples, était impraticable

dans la plaine monotone de la Basse-Mésopotamie. Si nous supposons que des peuples de montagne y ont un jour débarqué, nous comprenons qu'ils aient essayé de recréer le cadre habituel de leurs cultes par des moyens artificiels. Or, partout où les Sumériens, lointains ancêtres des « Babyloniens », étendent leur pouvoir ou leur influence, nous retrouvons immanquablement, et *l'écriture* qui leur est propre, et la « tour à étages ». Aussi pouvons-nous résumer en quelques mots les résultats de longues discussions : *la Zikkourat est la forme sumérienne du « temple suspendu »*.

Tout le reste : symbolisme plus ou moins précis de ses divers étages, nature et signification « métaphysique » des cérémonies qui s'y déroulaient, demeure extrêmement douteux. Il ne faut jamais oublier que, dans la littérature babylonienne, commentaire et décadence sont contemporains. On retiendra donc seulement que si la *Zikkourat* apparaît comme la première arche d'un pont ambitieusement lancé vers le ciel, cela répond de façon satisfaisante au fait que la véritable demeure, le siège permanent, des dieux « babyloniens » est dans les astres.

***

Le *sit chamchi*, bien qu'unique en son genre, corrobore le témoignage moins complet de beaucoup d'autres documents. Nudité rituelle, présence de l'eau et de l'arbre sur les lieux du culte, sont des détails fréquents qui évoquent bien l'atmosphère « naturiste » des cérémonies babyloniennes, dont une petite partie seulement se déroulait à l'intérieur des salles.

Le plateau orné de figurines que le roi de Suse Chilhak-Inchouchinak, en le dédiant, dénommait lui-même un « lever de soleil » *(sit chamchi)*, est l'œuvre des habiles bronziers élamites, et non quelque butin rapporté d'une ville conquise, comme le célèbre Code de Hammourabi. La légende en langue indigène suffit à le confirmer. Cela est d'autant plus remarquable que la nudité rituelle du prêtre et du roi (?), présentés face à face, est un trait caractéristique des antiques représentations sumériennes, tandis que le petit autel à cupules, ou les deux bétyles, évoquent certains Hauts-lieux de Canaan. Une unité de culte, plus encore que de religion, s'étendait sur le Croissant fertile et franchissait même son rebord montagneux. Elle apparaît aussi dans les divers bassins d'eau lustrale, le bosquet symbolique, et les Hauts-lieux artificiels, c'est-à-dire : les deux *zikkourat*, que porte ce petit monument.

JEAN NOUGAYROL,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.
Conservateur au Musée du Louvre.

28. Koudourrou de Mélichipak II (12e s. av. J.-C.).
Calcaire noir. Hauteur : 68 cm. Provenance : Suse (Iran). Musée du Louvre, département des Antiquités Orientales, Salle 4.

Publication scientifique : Scheil *Mémoires de la Délégation en Perse*, vol. II. p. 99 et pl. 22 à 24. Bonne reproduction dans *Encyclopédie Photographique de l'Art*, édit. Tel, vol. I, p. 265.

Cliché Tel, photo André Vigneau. Pl. IX, fig. 1.

29. Sit Chamchi (« lever de soleil ») de Chilhak-Inchouchinak (XII[e] s. av. J.-C.).
Bronze. Dimensions : 0,60×0,40. Provenance : Suse (Iran). Musée du Louvre, département des Antiquités Orientales, Salle 6.

Publication scientifique : J. E. Gautier : *Mémoires de la Délégation en Perse*, vol. XII, p. 143 sq., fig. 200 à 210, et Scheil, *ibid.*, vol. XII, p. 58 sq., pl. II, I. Bonne reproduction photographique dans *Encyclopédie photographique de l'Art*, vol. I, p. 279, et dans Parrot, *Ziggurats et Tour de Babel*, pl. III.

Cliché Tel, photo André Vigneau. Pl. IX, fig. 2.

30. Répartition géographique des Zikkourat découvertes en Mésopotamie.

D'après Parrot : *Ziggurats et Tour de Babel*, p. 53.

31. Zikkourat jumelles et temple commun des dieux Anou et Adad dans la ville d'Assour (XII[e] s. av. J.-C.).

D'après Andrae : *Das Wiedererstandene Assur*, p. 131, taf. VIII.

32. Zikkourat d'Our en Chaldée.

D'après Woolley : *Ur excavations*, vol. V, pl. 41 et 88. Pl. X, fig. 1 et 2.

IRAN

L'Iran antique n'a pas laissé de croire, comme la Mésopotamie ou l'Inde, à tout un système de correspondances sacrales. Les diverses catégories du monde d'ici bas trouvent parmi les entités divines des protecteurs spécialisés : chacun des Ameša Spenta qui entourent (ou composent) la divinité suprême d'Ahura Mazdah préside à un domaine qui est à la fois de l'ordre cosmique et de l'ordre sociologique. Dans le culte, le partage de l'animal offert en sacrifice entre les dieux s'opère selon des appropriations qui dérivent sans doute de très anciennes conceptions indo-iraniennes. En cosmologie, le corps de l'homme est censé être créé à l'instar du monde, chacun de ses membres étant assimilé à une partie ou à un élément de l'univers (c'est la doctrine exposée en détail dans les livres pehlevis du *Grand Bundahišn* et de *Zât Spram*). Au terme de la vie humaine, les demeures béatifiantes qui conduisent à la résidence lumineuse d'Ahura Mazdah sont identifiées aux diverses régions du ciel visible. Enfin, dès qu'il s'agit de nombre et de rythme, le calendrier, la prière, les rites solennels ou quotidiens obéissent à des équivalences et à des harmonies sacrées. La géographie n'est ni moins religieuse ni moins systématique, et les étapes de l'histoire du monde suivent le schéma bien connu de la série des métaux.

Comment ces notions communes se sont-elles traduites dans l'architecture? Pour répondre, il faut sans doute tenir compte du fait que des arts plastiques et notamment de l'architecture de l'Iran antique il ne subsiste aujourd'hui que des lambeaux. Et cependant, quoique nous sachions par Hérodote que la ville d'Ecbatane avait sept murailles de couleurs différentes correspondant aux couleurs des sept planètes, tradition reprise par un texte pehlevi au sujet de la citadelle mythique de Kang, il faut convenir que les ruines de Persépolis ou de Suse semblent bien plutôt s'ordonner selon les besoins de l'étiquette de cour du Grand Roi que selon un schématisme cosmique.

Il est vrai que ce symbolisme cosmique s'exprime très clairement dans les sanctuaires de Mithra : mais n'oublions pas que, hors celui de Dura-Europos (qui n'est d'ailleurs pas en Iran), aucun des mithrea connus ne se trouve en Orient, et c'est pour cette raison que, dans cette exposition, ce culte se trouve représenté ailleurs que dans la section iranienne. On n'oserait affirmer que l'art de ces temples nous puisse instruire sur des conceptions plastiques proprement iraniennes.

Que nous offre l'époque sassanide? L'architecture des palais se laisse difficilement interpréter dans le sens que nous cherchons, mais on tiendra compte de la description du trône de Chosroes II que nous ont laissée les historiens arabes : il était surmonté d'un baldaquin d'or et de lapis-lazuli où étaient représentés non seulement le roi en diverses attitudes mais aussi le ciel et les astres, les signes du zodiaque et les sept climats, et il était recouvert de quatre tapis symbolisant les saisons. Il est aussi question chez eux d'un tapis représentant le cosmos, et on peut penser que certains motifs décoratifs des arts de l'Asie Centrale à l'époque musulmane s'inspirent de modèles sassanides : il resterait à prouver que ces séries décoratives reflètent une authentique systématisation cosmologique. Le problème se complique par le fait que cette systématique ne se retouve, dans l'Islam, que dans certains contextes néo-platoniciens (ismaéliens).

Du moins le costume et particulièrement la coiffure des rois sassanides comportent-ils le plus souvent rayons solaires et croissant lunaire encadrant une sphère (terrestre?), ce qui figure que le roi du monde (Roi de l'Iran et du Non-Iran) est frère du soleil et de la lune et de la race des dieux, ainsi que nous le disent leurs premières inscriptions et ainsi que nous le rapportent les historiens grecs, syriens et arméniens. Étoiles et lune figurent également sur les monnaies et les intailles.

Le temple et l'autel du feu pourraient au mieux se prêter au symbolisme cosmique. Qu'en est-il au juste? Un auteur mazdéen du IX^e^ siècle de notre ère pour nous décrire l'anatomie et la physiologie de l'homme compare le corps à un temple dont le feu serait l'âme, et il poursuit la comparaison dans le plus grand détail (*Zât Spram*, ch. 29) : s'agit-il là de correspondances classiques? Ce n'est pas impossible, mais il nous semble bien plutôt que ce texte démontre que le symbolisme *cosmique* du pyrée était inexistant ou déjà entièrement effacé, non moins certes que son symbolisme anthropologique.

Les représentations d'autels du feu sur les monnaies sont peu évocatrices. On notera cependant la figuration au milieu des flammes d'une tête qui est soit celle du dieu du feu, Atar, soit celle du dieu Vrahran, patron du plus sacré des feux. Des textes pehlevis nous disent que le premier lieu où descendent les divinités est le Feu Vrahran, et qu'elles se hâtent vers ce feu comme les postillons vers le relai (*Dênkart*, Livre VI, 230 et *Rivâyat Pehlevie* 57, 12.).

Hérodote nous dit qu'Artaxerxès Mnemon fut le premier roi iranien à faire des dieux une représentation figurée en dressant une statue à Anahita, peut-être est-ce cette déesse que l'on retrouve sur certains monuments rupestres des Sassanides. Mais cela reste épisodique, et si les dieux sont si peu « plastiques », il est normal qu'en contre-partie le cosmos ne se prête pas davantage à un symbolisme sacral dans l'architecture des hommes. Pour résumer d'un mot ces données fragmentaires, tout en

réservant les découvertes de l'avenir, nous dirons que l'art de l'Iran nous fournit bien plutôt un symbolisme royal qu'un symbolisme cosmique et que son art est plus pompeux que sacral, tout comme ses rois sont plus sacrés que cosmiques.

J. DE MENASCE O. P.,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

33. **Le Kuh-i Khwaja** (Seistan). Vue générale.
L'Avesta (Yasht XIX) décrit la montagne sacrée Ushida qui émerge du lac Kan-Savya, et où doit apparaître Saoshyant, le Sauveur, lors du Jugement Dernier. La description de l'Avesta s'applique remarquablement au Kuh-i Khwaja, curieuse île volcanique du Hamun (lac) du Seistan.
D'après E. Herzfeld, *Archaeological History of Iran*, pl. VII en haut.

34. **Kuh-i Khwaja** (Seistan).
Façade sur la grande cour : au centre l'entrée du temple du feu.
Une grande galerie avec escaliers conduit au sommet du palais, à une plateforme sur laquelle se trouve le temple.
Les constructions (palais et temple) datent de l'époque parthe.
D'après E. Herzfeld : *Iran in the Ancient East*, London, 1941, pl. XVCI.

35. **Coupe de Chosroes.**
Le roi trônant au centre du cosmos.
Les joyaux représentent le ciel étoilé.
Cabinet de France. Pl. XI, fig. 1.

36. **Intaille sassanide.**
Tête entourée de flammes (le dieu Feu?)
Collection particulière, New York. Pl. XI, fig. 2.

37. **Intaille sassanide.**
Cachet d'un temple du feu.
Cabinet de France. Pl. XI, fig. 3.

38. **Autel du feu.** Sapor II (309-379).
Revers de monnaie sassanide.
Cabinet de France. Pl. XI, fig. 4.

39. **Autel du feu.** Vrahran V (420-438).
Revers de monnaie sassanide.
Cabinet de France. Pl. XI, fig. 5.

40. **Autel du feu.** Vrahran V.
Revers de monnaie sassanide.
Cabinet de France. Photo Bibl. Nationale.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE : GRÈCE, ÉTRURIE ET ROME

Il faut, au début d'une telle étude, poser avant tout une question de méthode. Quelles données de fait permettent-elles de reconnaître dans un monument antique l'expression d'une pensée qui concevait tout ou partie de ce monument comme l'image du monde?

La forme de l'édifice et sa décoration sont évidemment les éléments de jugement essentiels. Toutefois la seule structure architecturale laisse souvent une marge d'incertitude car elle peut nous sembler à l'image du monde sans que le constructeur l'ait ainsi réellement conçue. La présence d'une décoration planétaire, sidérale, sert de confirmation décisive et enlève en de nombreux cas toute hésitation.

Des textes contemporains servent eux aussi de précieux éléments d'appréciation. Cependant une critique préalable de ces textes est nécessaire. S'ils émanent d'une secte philosophique ou religieuse fermée, ils peuvent seulement apporter une interprétation correspondant aux idées du groupe sans refléter nécessairement les conceptions de l'architecte. Des textes postérieurs apportent souvent, de même façon, une vision déformée selon l'optique d'une époque nouvelle. La recherche exige donc, on le voit, prudence et doigté.

Pour les civilisations préhelléniques nos données sont purement archéologiques. Les rois de Mycènes dont la légende a gardé le tragique souvenir ont été ensevelis dans des tombes à coupole. Mais la coupole du fameux « trésor d'Atrée » construite vers 1400, au moment de l'apogée de la puissance achéenne, évoquait-elle pour les Mycéniens la voûte céleste? C'est là une question qui ne comporte pas de réponse sûre.

A l'époque classique on ne peut négliger ce que nous apprennent les chefs-d'œuvre de la sculpture. Le couple Hélios-Séléné qui est souvent représenté dans l'art de Phidias et trouve sa magnifique illustration aux angles du fronton est du Parthénon symbolise sans doute l'ordre éternel et immuable du ciel. L'artiste a dû ressentir profondément l'influence d'Anaxagore.

Nous sommes plus incertains quand il s'agit des *tholoi* grecques, constructions rondes à voûtes hémisphériques qui sont suivant les cas des temples, des *heroons*, des tombeaux ou des trophées[1]. Certains de ces

1. Cf. la thèse de Fernand Robert, *Thymélé, Recherches sur la signification et la*

monuments pouvaient avoir une valeur cosmique. Dès l'époque classique les conceptions astrologiques et les monuments de la Chaldée influèrent probablement sur la pensée grecque[1]. Dans un texte qui s'inspire sans doute de Platon, Philostrate nous montre Apollonius de Tyane visitant à Babylone la salle où le roi rendait la justice (*Vit. Apoll*, I, 25 ad fin.).

Le toît en était une coupole de saphir semblable au ciel. Peut-être la coupole de la *tholos* d'Athènes a-t-elle représenté le ciel d'après les observations de Méton en 432[2].

Mais les conceptions des pays de l'ancien Orient, Égypte, Perse, Babylonie et Chaldée n'agirent profondément sur la pensée et l'art grecs qu'après la conquête d'Alexandre. Successeur des Achéménides Alexandre, s'est assis sur le trône perse sous l'*Uraniskos* (Plut., *Alex.*, 37). Après lui les rois hellénistiques dont les palais ont malheureusement disparu semblent avoir trôné dans des salles faites à l'image de la sphère céleste. L'épithète astrologique de *cosmocrator* qui leur est décerné les assimile au soleil maître céleste du monde. Démétrios Poliorcète, assimilé au soleil au milieu des étoiles, vêtu d'une chlamyde décorée des signes du zodiaque, se fit peindre siégeant sur l'*oikouméné*[3]. L'Empire romain n'oubliera pas ces exemples.

Les Étrusques venus au VIII^e^ siècle avant notre ère d'Asie Mineure en Italie ont apporté avec eux un ensemble de coutumes, de pensées et de modes de bâtir d'origine orientale qui font au symbolisme cosmique une part importante. Le mot latin *mundus* d'où vient notre mot monde est peut-être d'origine étrusque. Des miroirs étrusques présentent une déesse de la parure nommée *munθu*. En latin *mundus* désigne la parure féminine, puis l'ensemble des corps célestes, parure des cieux. Il y a là une image qui se retrouvait peut-être dans le mot étrusque correspondant et qu'a facilité en tous les cas le même double emploi du mot grec *kosmos*. L'Étrurie et Rome à sa suite connurent le *mundus* souterrain, fosse couverte d'une voûte, qui mettait en relation le monde des vivants et celui des morts. Aux jours dits *religiosi* on ouvrait à Rome le *mundus* et les esprits infernaux remontaient sur terre par ce passage terrible. On a cru retrouver dans une construction souterraine en forme de coupole le *mundus* archaïque du Palatin mais cette opinion est à présent le plus souvent rejetée[4].

---

destination des monuments circulaires de l'architecture religieuse de la Grèce, Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Paris, 1939.

1. Cf. P. M. Schuhl, *Études sur la fabulation platonicienne*, Paris, 1947, p. 82.

2. J. Charbonneaux, *Tholos et Prytanée*, dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1925, p. 168 sq.

3. Plutarque, *Dém.* 41. Cf. F. Cumont, *L'Égypte des astrologues, Bruxelles*, 1937, p. 27, et J. Bayet, *L'Immortalité astrale d'Auguste*, dans la *Revue des Études Latines*, 1939, p. 141 sq.

4. Cf. G. Lugli, *Roma antica, Il centro monumentale*, Rome, 1946, p. 423.

Les livres sacrés étrusques comprenaient, entre autres, les *libri rituales* dans lesquels étaient énoncées un certain nombre de règles d'architecture valables pour les villes et les temples. Ces règles étaient empreintes d'un caractère sacré et faisaient une place importante à l'orientation. Chaque ville devait comprendre trois portes et trois temples. Le temple lui-même est à l'origine un terme de la langue augurale étrusque désignant un espace carré déterminé par le prêtre dans le ciel et à l'intérieur duquel celui-ci recueille et interprète les présages (Varron, *De L. L.* VII, 6). Le prêtre dirige toujours ses regards vers le Sud. Par extension le *templum* désigne l'endroit consacré sur terre aux dieux, le temple qui était, en Étrurie, normalement orienté vers le midi et représentait comme la projection sur terre d'une division sacrée du ciel. Le temple étrusque était tripartite et comprenait une cella centrale entourée de deux cellas plus petites ou de deux ailes. Du fond de leurs cellas comme du haut du ciel *Tinia*, *Uni* et *Menerva* (les homologues de Jupiter, Junon et Minerve) jetaient leurs regards protecteurs ou redoutables vers la partie sud du monde.

Dans bien des cas l'objet consacré représentait pour les Étrusques l'image même de l'Univers. Dans l'animal offert aux dieux, le foie, siège de la vie, est comme le miroir du monde au moment du sacrifice. Sur sa surface on distinguait le siège des Dieux et on lisait leurs volontés. Le foie de bronze de Plaisance, ainsi divisé en compartiments divins, est un véritable microcosme.

L'architecture funéraire témoigne, elle aussi, parfois, d'un semblable symbolisme. L'art grec et l'art étrusque ont souvent illustré la légende d'Atlas supportant sur son dos la voûte céleste. De même façon des démons anguipèdes peints sur le pilier central d'une chambre funéraire étrusque supportent, sur leurs bras tendus vers le haut, le plafond de la tombe, image de la voûte céleste. Le plafond de la tombe *della Scimmia* à Chiusi est décoré d'une fresque représentant un baldaquin, symbole céleste, soutenu aux angles par des Sirènes.

***

A Rome le symbolisme funéraire à représentations essentiellement cosmiques a été magistralement étudié par F. Cumont en ce qui concerne la sculpture et tout particulièrement, les bas-reliefs décorant les cuves des sarcophages. Sous l'influence du pythagorisme et du néo-platonisme, toute une décoration symbolique a été employée pour traduire la croyance à la montée de l'âme aérienne et immortelle vers l'hémisphère supérieur et les espaces sublunaires. Les conceptions pythagoriciennes semblent avoir déterminé certaines formes architecturales. Selon la démonstration de M. Carcopino, la basilique de la Porte Majeure qui date du milieu du

premier siècle de notre ère, traduit par sa disposition souterraine, son plan, son éclairage et sa décoration « la foi de ces sectateurs de Pythagore dont les temples abrégeaient le monde et s'illuminaient au sein de la terre des rayons de soleil qui traversaient la caverne cosmique ». La divinisation astrale de certains empereurs romains donne lieu à la construction de palais dont le plan d'ensemble ou certaines parties imitent la sphère céleste. L'empereur y sera l'incarnation du dieu soleil. Héritage évident de conceptions hellénistiques. Néron apparaît à ses contemporains comme l'incarnation même d'*Hélios*. La lumière qui émane de lui est concrétisée par les reflets étincelants de sa Domus Aurea[1]. L'or, les pierres précieuses, la phengyte, pierre lumineuse, qui décoraient ce palais colossal devaient apparaître comme le rayonnement de Néron lui-même et l'entourer d'un nimbe.

Suétone nous apprend (*Néron*, 31) que la salle principale des *cenationes* tournait, comme le monde, de façon ininterrompue autour de son axe. Cette construction extraordinaire est isolée dans l'Occident, mais trouve des correspondances dans les palais des Sassanides. Jamais le symbolisme cosmique n'a trouvé en architecture d'expression plus saisissante. Dans cette salle trônait Néron-Hélios, principe et loi de la marche cosmique. Le caractère gigantesque de la Domus Aurea qui avait recouvert des quartiers entiers de Rome s'était déjà auparavant retrouvé dans le palais de Caligula. Dans les deux cas un vestibule monumental (pour le palais de Caligula le temple de Castor et Pollux), servait d'accès normal pour les fidèles venus adorer leur dieu. (Suétone, *Caligula*, 22).

Au début du IIIe siècle le Septizonium, monument des sept zones planétaires, que Septime Sévère fit construire en 203 au pied du Palatin devait de même façon servir d'*aditus* monumental au Palais impérial, la *Domus Augustana*. Audacieusement l'empereur africain l'avait fait regarder vers la Via Appia, en direction de ceux qui provenaient de sa terre natale (*Script. Hist. Aug., Sever.* 24, 3). Comme le vestibule néronien servait de cadre à la statue colossale de Néron-Hélios, le Septizonium présentait dans une niche centrale la statue de l'empereur, image du Soleil, et ses autres éléments architecturaux renfermaient les statues des Planètes. A l'intérieur du palais l'empereur siégeait, ici encore, dans une salle cosmique. Le plafond représentait un tableau du ciel où l'on pouvait lire des horoscopes. Mais l'horoscope de l'empereur lui-même, supérieur aux puissances du destin, n'apparaissait pas. Au milieu de la salle l'empereur présidait et jugeait. L'Empire byzantin héritera d'une telle concep-

1. Cf. l'excellent article de H. P. L'Orange, *Domus Aurea, Der Sonnenpalast*, dans les *Serta Eitremenia*, Suppl. XI des *Symbolae Osloenses*, Oslo, 1942, p. 68 à 101. Analyse et discussion de cet article par J. Toynbee, *Journal of Roman Studies*, 1948, p. 160 sq., A. Boethius, *Eranos*, 1946, p. 442 sq., M. P. Charlsworth, *Journal of Roman Studies*, 1950, p. 71 sq.

tion. Le baldaquin du trône impérial ne manquait pas non plus d'évoquer l'image du ciel[1].

A côté de ces constructions d'empereurs théocrates, la Villa Hadriana rassemblait dans son parc près de Tibur toute une série de reproductions symboliques de lieux ou de monuments épars dans le monde romain et qui avaient particulièrement frappé l'esprit d'Hadrien, voyageur dilettante et cultivé. Il y a là, on l'a noté, plus qu'une fantaisie d'amateur, une volonté d'appropriation symbolique du monde.

Les temples du paganisme romain sont rarement l'expression d'un tel symbolisme. Le Panthéon de Rome, l'un des monuments les mieux conservés de l'antiquité romaine, lance encore aujourd'hui, bien au-dessus des immeubles du Champ de Mars, sa prestigieuse coupole percée en son centre d'un *oculus* de 9 mètres de diamètre par où la lumière pénètre à flots dans l'édifice. C'est peut-être là l'image de la voûte céleste mais la question est encore discutée. Toute hésitation disparaît quand les décorations, sculptées ou peintes sur les plafonds voûtés de temples, sont d'inspiration astrale et démontrent que les voûtes elles-mêmes symbolisent le ciel. Un bon exemple est fourni, dans le temple de Bel à Palmyre, par la décoration sculptée du plafond de l'adyton nord. Ses représentations astrales et zodiacales ne laissent aucun doute sur sa signification. C'est en Orient, comme il est naturel, que nous trouvons un type parfaitement net de décoration astrologique.

La comparaison entre de telles voûtes et certaines mosaïques de pavement est instructive. Il semble y avoir eu projection des unes sur les autres. La mosaïque est alors comme un miroir renvoyant l'image du plafond. On trouve l'image détaillée des corps célestes dans la mosaïque trouvée à Bir Chana, près de Zaghouan en Tunisie et qui orne aujourd'hui une des salles du musée du Bardo. Dans une belle mosaïque trouvée à Frascati et transportée au Musée du Vatican, le buste de Minerve casquée est entouré par un cercle représentant les étoiles, le soleil et la lune dans leurs différentes phases.

Ce symbolisme cosmique à base astrologique doit beaucoup à l'influence exercée à l'époque impériale par les religions orientales[2]. L'astrologie connaît alors une faveur grandissante. A partir du IIe siècle le culte de Mithra accroît sans cesse le nombre de ses fidèles. Dans ce culte iranien influencé par la théologie savante des Chaldéens, l'astrologie sémitique était venue se superposer aux mythes originaires d'Iran.

Les rites mithriaques étaient célébrés dans des chapelles qui revêtaient une signification cosmique. Il s'agissait en effet de cryptes voûtées imitant

1. Cf. A. Alföldi, *Geschichte des Throntabernakels*, dans *La Nouvelle Clio*, 1950.
2. Cf. F. Cumont, *Les religions orientales dans l'Empire romain*, 4e éd., Paris 1929. *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, 2 vol., Bruxelles, 1899.

l'aspect du firmament. Des soupiraux perçant le plafond figuraient peut-être les astres. Au fond de ces *spelaea* apparaissait l'image de Mithra immolant le taureau. Le soleil, la lune, souvent aussi les planètes entouraient le groupe mystique. La bande zodiacale se déroulait souvent au-dessus du dieu, sur le bord cintré de la grotte, image du Kosmos. Sur un bas-relief du musée de Trêves Mithra saisit le zodiaque de sa main et fait ainsi tourner tout le système des sphères, *volvens sidera Mithra*[1]. Cela évoque invinciblement en nous la belle image du mythe platonicien d'Er l'Arménien qui nous montre les *Moirai* dirigeant le mouvement des sphères qui tournent sur les genoux de la Nécessité. (Platon, Lois, X, 616).

A la fin de l'Empire on voit se répandre des interprétations allégoriques de monuments qui, en fait, ne répondaient à aucun symbolisme. Ainsi le cirque devient-il lui-même une image de l'univers et on voyait même dans les factions concurrentes, le symbole des quatre saisons[2]. Certains objets tardifs, ainsi une curieuse coupe de verre de Cologne, reflètent bien la vogue toujours grandissante du symbolisme astrologique et cosmique dans l'Empire romain finissant.

RAYMOND BLOCH,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

41. A. **Partie droite du fronton Est du Parthénon.**

La scène figurait la naissance miraculeuse d'Athéna. Ici apparaissent Artémis (?), Léto, Dioné et Aphrodite, Séléné et son coursier. La lune disparaît ainsi à l'horizon avec son attelage tandis qu'à l'autre extrémité du fronton émergent les coursiers d'Hélios. Le torse de la déesse lunaire porte la ceinture haute des auriges.

British Museum, Londres.

B. **Fronton Est du Parthénon** : les coursiers du soleil.

Le couple Hélios-Séléné, très fréquent dans l'art de Phidias, indique ici le début d'un jour sacré entre tous, d'un jour marqué par le destin. Mais il symbolise aussi, autour des dieux de l'Olympe, l'ordre immuable des corps célestes.

Cf. Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque, La Sculpture*, II, *La Période Classique, V^e^ siècle*, Paris, 1939, bibliographie, p. 470. — et B. Schweizer, *Pheidias, Der Parthenonmeister*, dans le *Jahrbuch des d. arch. Instituts*, XLV, 1940, p. 170 sq.

---

1. Claudien, *De cons. Stilichonis*, I, 53.

2. Plusieurs écrivains ont signalé un tel symbolisme. Cf. ainsi Charax de Pergame, fr. 19 (F. H. G., III p. 640).

42. Miroir étrusque de bronze provenant de Vulci (fin du 5e s. av. J.-C.).

A droite Atlas (nommé ici *Aril*) soutient la voûte céleste ; à gauche Héraklès (l'inscription l'appelle *Calanice* : aux belles victoires) s'éloigne en tenant la massue dans la main droite et dans la main gauche les pommes des Hespérides.

Ce miroir se trouve au Musée étrusque grégorien du Vatican. Photo Alinari 35 566. Cf. G. Q. Giglioli, *L'Arte etrusca*, Milan, 1935, pl. CCXXVII, bibl. *ibid*, p. 41. Pl. XII, fig. 1.

43. Fresque décorant le plafond d'une des chambres de la tombe della scimmia, près de Chiusi. (Début du 5e s. av. J.-C.).

Elle semble représenter le manteau céleste supporté aux quatre coins par des Sirènes.

Cf. l'essai de démonstration dans l'article de Karl Lehmann, *The dome of Heaven*, dans *The Art Bulletin*, vol. XXVII, n° 1, mars, 1945, p. 1, sq. Pour l'étude générale du motif du manteau céleste, cf. R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, 2 vol., Munich 1910. La tombe *della Scimmia* est étudiée dans R. Bianchi-Bandinelli, *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia*, ser. I, Clusium, fasc. I Roma, 1937.

Gouache de Miss Brenda Bettinson.

44. Vue d'ensemble et fresques décorant le pilier central de la tombe del Tifone à Tarquinies. (Deuxième moitié du 1er s. av. J.-C.).

Le plafond de la chambre funéraire est supporté par un pilastre quadrangulaire sur lequel sont peints deux démons ailés anguipèdes tendant leurs bras vers le haut.

Cf. G. Q. Giglioli, *ouvr. cité*, planche CCCLXXXVIII, bibliographie, p. 72. — Cf. aussi M. Pallottino, *La peinture Étrusque*, Skira, Genève, 1952.

Gouaches de Miss Brenda Bettinson.

45. Foie de bronze de Plaisance. Époque hellénistique.

Objet servant à la pratique de l'haruspicine. Véritable microcosme représentant la topographie des demeures des dieux dans le ciel.

Cf. C. O. Thulin, *Die Götter des Martianus Capella und der Bronzeleber von Piacenza* dans *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten*, 1906 et A. Grenier, *L'orientation du foie de Plaisance*, dans *Latomus* 1946, p. 293 sq.

Musée de Plaisance. Pl. XII, fig. 2.

46. Basilique souterraine de la Porte Majeure. Vue de la nef centrale depuis l'entrée.

La basilique comprend trois nefs séparées l'une de l'autre par deux rangées de trois piliers. Les trois nefs sont voûtées en berceau, celle du milieu aboutit, on le voit, à une abside.

Cf. J. Carcopino, *La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, 1926, p. 27. Pour la bibliographie concernant ce monument, cf. A. Grenier, *Les Religions étrusque et romaine*, Coll. Mana, Paris, 1946, p. 226. Certains savants voient plutôt dans l'édifice une crypte funéraire. Cf. ainsi Bendinelli, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore*, dans *Monumenti Antichi dei Lincei*, 1927.

Photo Alinari, n° 41294. Pl. XIII, fig. 1.

47. Stuc décorant la clef de voûte de la basilique de la Porte Majeure.

Le tableau représente un des Dioscures, la tête coiffée du *pilos*, enlevant une des filles de Leucippe. Les Dioscures sont, dans le symbolisme funéraire romain, des dieux sauveurs, psychopompes, personnification du ciel et de ses deux hémisphères. Le rapt des Leucippides, thème cher à l'art funéraire romain, symbolise donc la montée des âmes vers les contrées célestes. Autour du tableau central, petits tableaux de genre représentant une scène de magie et les ébats des pygmées.

Cf. J. Carcopino, *Ibid.*, p. 111 sq., et Fr. Cumont. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 101.

Photo Alinari n° 41.299. Pl. XIII, fig. 2.

48. Le Septizonium du Palatin. Estampe de Lafréry dans *Speculum Romanae magnificentiae*, 1546.

C'était une vaste façade (90 m. de long sur 30 m. de haut), rappelant le frontispice d'arrière-scène d'un théâtre. Orienté vers l'Est il portait les statues des sept dieux planétaires, Septime Sévère figurant sous les traits du soleil. Il fut démoli en 1589 sur l'ordre du pape Sixte-Quint, mais nous est connu par différents dessins ou plans d'artistes de la Renaissance.

Cf. J. Guey, *Note sur le Septizonium du Palatin*, dans *Mélanges de la Société toulousaine d'Études classiques*, Toulouse, 1946, p. 147 sq.

Rome, *Gabinetto delle Stampe*. Pl. XIV, fig. 1.

49. Villa Hadriana, restes du Pécile.

La *Villa Hadriana*, Versailles de l'Empire romain a été construite. près de Tivoli, sur le flanc sud de la colline tiburtine, entre 125 et 135.

Cf. P. Gusman. *La villa impériale de Tibur*, Paris, 1904, P. Grimal. *Les Jardins Romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire*, Biblioth. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Paris, 1943 ; H. Kähler *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin, 1950.

Photo Alinari n° 6.893a. Pl. XIV, fig. 2.

50. Villa Hadriana, restes du Canope.

Le monument reproduit ici par Hadrian était le Sérapeum de la ville égyptienne de Canope, toute proche d'Alexandrie.

Photo Alinari n° 6.900. Pl. XIV, fig. 3.

51. Vue extérieure du Panthéon.

La rotonde colossale est précédée d'un portique octastyle. L'inscription dédicatoire est gravée sur l'architrave et rappelle qu'Agrippa fit construire le monument au cours de son troisième consulat, c'est-à-dire en 27 av. J.-C. Mais le Panthéon fut incendié et reconstruit à plusieurs reprises et dans son état actuel date de l'époque d'Hadrien. Selon Dion Cassius, l'origine de son nom proviendrait, non de la présence à l'intérieur de statues de nombreuses divinités, mais de la ressemblance de la coupole avec le ciel (Dion Cassius, LIII, 27).

Cf. J. Guey, *Devrait-on dire le Panthéon de Septime Sévère?* dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 53, 1936, p. 198 sq.

52. Vue intérieure du Panthéon.

Le dôme, orné de caissons, domine la vaste salle intérieure dont le mur est orné de niches, encadrées chacune par deux colonnes.

Sur la signification idéale du dôme, cf. E. Baldwin Smith, *The Dome, A Study in the History of Ideas, Princeton Monographs in Art and Arch., XXV, Princeton et Oxford Univ. Press, 1950.*

Photo Alinari n° 6.689.

53. Décoration sculptée ornant le plafond du thalamos Nord du temple de Bel à Palmyre.

Au milieu s'élève une coupole divisée en sept médaillons hexagonaux dont chacun contient un buste. Dans les médaillons périphériques on reconnaît le Soleil radié, Mars armé et casqué, la Lune dans son croissant, Vénus voilée, Saturne, Mercure au caducée. Au milieu de ces dieux planétaires figure Jupiter-Bel (la planète Jupiter devant passer pour l'astre du Bel palmyrénien). Sur le pourtour de la coupole le Zodiaque figure les étoiles fixes et complète le tableau du ciel. Dans les écoinçons quatre aigles ou quatre Sirènes semblent porter cette représentation mythologique du firmament.

Relevé exécuté sur l'initiative de M. H. Seyrig par M. R. Amy que je tiens à remercier ici pour sa gentille collaboration.

On trouvera une description précise et détaillée de ce bel ensemble dans l'article de M. E. Seyrig, *Antiquités syriennes*, in *Syria*, t. XIV, 1933, p. 253 sq. Cf. aussi L. Curtius, *Musik der Sphären* in *Mitt. des d. arch. Instituts in Rom*, L, 1935, p. 348 sq. et K. Lehmann, *The dome of Heaven*, in *Bulletin of art*, XXVII, 1945, p. 3. Pl. XV, fig. 1.

54. Mosaïque trouvée à Bir chana, près de Zaghouan, en Tunisie.

Au centre, Saturne est entouré par le Soleil radié, Vénus couronnée, Jupiter portant le sceptre, Mercure avec son caducée, Mars casqué et porteur de lance, la Lune à la torche. Kronos-Saturne recouvre le dieu astral punique Baal-Chamman. Autour de ces bustes, six petites figures représentant les animaux sacrés des dieux planétaires, le cheval du Soleil, la colombe de Vénus, l'aigle de Jupiter, le bouc de Mercure, le loup de Mars, le taureau de la Lune. Dans le cercle extérieur les différentes images zodiacales. C'est comme le développement des motifs de la coupole palmyrénienne. Mais le Jupiter-Bel palmyrénien cède ici la place centrale au Saturne-Baal carthaginois

Cf. La Blanchère-Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui*, 1897, p. II, n° 10, pl. I. Photo du Musée que je dois à la gentillesse de M. P. Quoniam, conservateur du Musée du Bardo. — Cf. L. Curtius, *article cité* et K. Lehmann, *article cité* à la rubrique précédente.

Musée du Bardo. Pl. XV, fig. 2.

55. Mosaïque de pavement, provenant de Tusculum (Villa Rufinella). I^er^ s. apr. J.-C.

Imite une décoration de plafond. Aux quatre coins, quatre jeunes garçons supportent la figure du ciel. Le cercle intérieur représente les globes du soleil et de la lune et des étoiles sur fond bleu. Soleil et lune apparaissent dans leurs différentes phases. Au centre, buste de Minerve casquée et portant l'égide. C'est Minerve qui remplit ici le rôle de *Pantokrator*.

Cf. B. Nogara, I *Musaici antichi nei Palazzi Pontefici*, Milan, 1910, p. 53.

Aujourd'hui dans la salle « a Croce Greca » du Musée du Vatican (Rome).

Pl. XV, fig. 3.

56. Mithraeum trouvé sous le Palais des Musées de Rome. (Deuxième moitié du III^e^ siècle).

Vue de la chambre du fond du *Mithraeum*. Le sol en est richement orné de marbres. Un rond d'alabastre est entouré de cipolin et de marbres blancs ou polychromes. Ce *spelaeum*, qui était accessible d'une voie sur laquelle donnaient les *carceres* du *Circus Maximus*, n'a pas la forme habituelle d'un long couloir flanqué de deux *podia;* il a utilisé trois chambres existant dans des constructions antérieures.

Dans la série des *Mithraea* de Rome, celui des Thermes de Caracalla l'emporte par la grandeur, ceux du Palais Barberini et de Santa Prisca ont le privilège d'avoir conservé leur décoration picturale ; le *Mithraeum* que nous représentons est un des plus importants pour la variété des marbres utilisés comme revêtement, pour

l'abondance du mobilier encore en place, pour la rareté de certains de ses éléments.

Photo des Musées Capitolins que nous a procurée, comme la suivante, M. C. Pietrangeli avec l'amabilité qui lui est coutumière Cf. C. Pietrangeli, *Il Mitreo del Palazzo dei Musei di Roma*, dans le *Bollettino della comm. arch. comunale di Roma*, LXVIII, 1940, p. 193 sq.

Pl. XVI, fig. 1.

57. Bas-relief, ornant le Mithraeum précédent.

Mithra sacrifie le taureau qu'attaquent le serpent, le chien et le scorpion. Des deux côtés du groupe, les deux dadophores dont l'un soulève et l'autre abaisse sa torche. A gauche figuration de la montagne mystique au bas de laquelle s'ouvre la grotte. Devant celle-ci petite figure représentant Mithra portant le taureau sur ses épaules. Sur la montagne apparaissent un lézard et un corbeau qui attrape de son bec la chlamyde de Mithra sacrifiant. Au-dessus, la tête radiée du soleil qui contemple la scène. A droite, symétriquement, le buste de la lune s'inclinant vers le bas. A côté d'elle, quatre étoiles sont sculptées sur le fond. On lit sur le bord supérieur du bas-relief l'inscription suivante : *Deo Soli Invicto Mithrae Ti(berius) Cl(audius) Hermes ob votum dei typum d(onum) d(edit).*

C'est le premier bas-relief de sacrifice mithriaque dans lequel apparaisse le Mithra taurophore.

Cf. M. Colini, *Rilievo mitriaco di un santuario scoperto presso il Circo Massimo*, dans *Bollettino della Comm. arch. comunale di Roma*, LIX, 1931, p. 123. et C. Pietrangeli, *art. cité* supra.

58. Coupe de verre de Cologne. Première moitié du IVe siècle.

Course de chars symbolisant les planètes tournant autour du buste radié de l'empereur figurant le Dieu Soleil.

Sur la représentation symbolique des saisons de l'année, cf. à présent George M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 2 vols., Cambridge, Massachusetts, 1951.

Römisch-Germanisch Museum. Photo des Archives du Musée Rhénan.

Pl. XVI, fig. 2.

CHINE

La Chine se distingue par une continuité remarquable dans le domaine de ses représentations du monde. Une religion nouvelle, le boudhdisme, et des peuples étrangers venus à plusieurs reprises envahir ce pays, loin de transformer les notions acquises, ont dû s'y plier et s'y adapter. Cette vitalité s'étend sur quelque 3.000 ans, depuis la dynastie des Chang (environ xv^{e} siècle av. J.-C.) jusque, approximativement, à la révolution de 1911. Dans l'espace, elle est allée marquer de son sceau des pays voisins conquis par sa civilisation, tel l'Annam.

Le choix des documents exposés a été déterminé par ces faits. Il est encore dû à des circonstances accidentelles. Le manque de fouilles systématiques, l'utilisation du bois dans l'architecture et les nombreux cataclysmes militaires subis par la Chine, tout cela fait que, si nous avons sur les représentations du monde un assez grand nombre de textes, presque rien ne nous est conservé des monuments, surtout pour l'antiquité.

Les Chinois ne se sont point préoccupés du problème de la création du monde. Ce qui les a intéressés c'est son aménagement, son organisation. Des mythes, appuyés par des rites correspondants, mettent en scène l'organisation du pouvoir, au centre du monde rendu habitable, par l'expulsion du mal aux quatre orients. Des spéculations à la fois abstraites par leur forme et concrètes par leur valeur religieuse ou magique ont reflété les mêmes notions. Ce sont en effet des nombres qui président aux classifications. Quatre orients et Un centre, ce sont les cinq éléments auxquels correspondent des couleurs, des saveurs, des sons, des symboles. Mais ces classifications ne se bornent pas à régir l'espace ; elles s'imposent aussi au temps. L'aménagement de l'espace se fera périodiquement ; le drame joué dans le rite se répétera chaque année. L'Est correspond au printemps, à la naissance des êtres, au lever du soleil (élément bois), le Sud à l'été, au midi, au développement (élément feu ; là, s'intercale le centre, élément terre, auquel correspond un temps fictif de culmination), l'Ouest à l'automne, à la mort, au coucher du soleil (élément métal) et le Nord à l'hiver et au repos (élément eau).

Mais le microcosme répond exactement, mieux, il est la même chose que le macrocosme. Ou, si j'ose dire, le monde se répète, théoriquement à l'infini et rituellement en un certain nombre d'exemplaires, en zones concentriques emboîtées les unes dans les autres, depuis le corps humain et l'habitation jusqu'aux confins de la terre, en passant par le lieu-saint,

le palais, la capitale. Toujours on trouvera le centre et les quatre orients, le tout doublé d'un emboîtement vertical de deux ou de trois étages (Ciel et Terre ou Ciel, Terre et Souterrain), depuis l'humble bourbier central et du trou de fumée de la maison primitive jusqu'au palais au centre de la capitale et à la capitale au centre du royaume, avec leurs quatre portes aux quatre orients.

L'organisation du monde en zones concentriques et en étages superposés n'est pas statique. Son bon fonctionnement dépend du Centre régulateur, siège du pouvoir politique et magico-religieux (le Roi, le Saint). Dans le *Ming-t'ang*, sorte de « Maison du Calendrier », le souverain se déplace suivant les saisons d'un orient à l'autre, en parfaite harmonie avec les correspondances des éléments qui commandent les couleurs de ses vêtements, les mets qu'il mange, etc... Cette institution n'est peut-être qu'une utopie de lettrés, mais elle correspond bien aux voyages réels des empereurs aux montagnes saintes cardinales des quatre coins de l'empire.

S'il y a de la sorte organisation périodique sur le plan horizontal, la cohésion du monde est également assurée sur le plan vertical. En effet, entre les deux étages du Ciel et de la Terre, il y a un lien de communication, un axe, un pilier, placé au centre du monde. Quand la terre est imaginée comme le caisson carré d'un char, c'est le pilier central qui soutient le dais (rond comme le ciel). Ce lien avec le Ciel, c'est encore l'arbre ou la pierre sur un monticule : le Dieu du Sol ; c'est aussi le gnomon dressé au centre de la capitale, ou la tour qui a autant d'étages que le Ciel (neuf), ou la montagne sacrée, pilier du Ciel ou Ciel étagé elle-même. A toutes ces formes de l'axe central correspond le Roi ou le Saint. Mais, comme dans l'organisation du plan horizontal, le lien entre les étages du monde n'est pas simplement statique, mais dynamique. Le Roi et le Saint montent — on aimerait dire ascendent — et descendent, par la tour, par la montagne, par apothéose lumineuse. Tout en étant droite cette ascension se fait volontiers en spirales car le Roi, c'est le dragon qui s'élève dans un tourbillon d'eau et de vent. Quand le bouddhisme pénètre en Chine, le Bouddha, tel un Roi Universel, ou la Loi pareille à une source lumineuse, se superposent simplement au fond déjà acquis. Qu'il fût déjà chargé du même sens ou non (et je pense qu'il le fut, voir l'Inde et l'Asie du Sud-Est), le *stûpa* remplace, en arrivant en Chine, la Tour, devient lui-même une tour, montrant la base carrée ou octogonale (rose des vents) organisée suivant les orients, permettant volontiers une ascension en spirales, imitant souvent les étages du Ciel.

Peu de monuments architecturaux réalisant ces conceptions nous sont connus. J'en ai déjà indiqué certaines raisons pratiques. Mais il y a plus. Pour exprimer plastiquement leurs concepts cosmiques les Chinois, et tous ceux qui ont été touchés par leur civilisation, ont souvent préféré utiliser la nature elle-même, quand ils n'ont pas essayé d'aménager un

monde naturel complet de dimensions plus ou moins réduites. Tantôt ils ont transformé des sites naturels (montagnes, parcs) en leur ajoutant des éléments architecturaux ou en intervenant par des travaux de terrassement et de canalisations, de manière à les faire correspondre à leurs notions cosmographiques, tantôt ils ont cultivé des techniques qui permettaient de représenter un monde complet dans un bassin minuscule. Qu'il soit de la grandeur d'un parc étendu ou de la petitesse d'une offrande cultuelle placée dans une niche, il suffit que le site en miniature soit complet et clos pour qu'il soit réellement le monde.

Mais ce souci de se créer un monde à soi, chacun ayant le sien, ne provient pas seulement du désir de s'organiser dans son milieu, mais surtout de la volonté de jouir de l'inviolabilité et de la pérennité propres au *cosmos* et à toute aire délimitée qui le reproduit. De cette manière le Roi assure la continuité de son pouvoir dans l'enceinte grandiose de son parc, de son palais, de sa capitale ; le Saint acquiert l'immortalité dans un site paradisiaque grand (comme une grotte) ou petit (sa propre gourde, p. ex.) ; le simple mortel, enfin, obtient de prolonger sa vie au delà de la mort en aménageant son cercueil ou sa tombe en monde complet et fermé.

R. A. Stein,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

Pour l'illustration de la partie chinoise nous avons fait quelques emprunts aux pays voisins touchés par la civilisation chinoise.

I

LE CIEL EST ROND, LA TERRE EST CARRÉE

A)

59. Temple du Ciel, Pékin.

Situé dans la banlieue Sud (Sud : hauteur), en réalité au Sud-Est. Deux parties reliées par un chemin Sud-Nord. 1° L'aire sacrificielle est un tertre rond de trois étages, chacun avec, aux quatre orients, un escalier de trois marches ($3 \times 3 = 9$, les Neuf étages du Ciel ; le cercle extérieur comporte 9×9 dalles). Lors du sacrifice une tente bleue est érigée sur la terrasse la plus élevée. Le sacrifice, par bûcher allumé au Sud-Sud-Est (fumée : feu, montée), a lieu la nuit, un peu avant l'aube. 2° Au Nord du tertre, le pavillon rond contenant la tablette du Ciel (siège de divinité). Il est rond et recouvert de tuiles

couleur azur. Le toit est porté par huit piliers (La rose des vents, les huit cordes, *pa-wei* ou *pa-hong* de la cosmographie chinoise).

Plan : d'après de Groot, *Universismus*, Berlin, 1918, B. II. Pl. XVII, fig. 1 et 2.

60. Aire du sacrifice triennal au Ciel, à la terre et aux Ancêtres, à Hué, (Viêt-nam central).

Tertre rond et tente ronde, bleue, car le Ciel est rond. Tertre carré, jaune, car la terre est carrée.

Au Sud-Est bûcher destiné au sacrifice du buffle au ciel (fumée, feu-montée, hauteur : Sud). Au Nord-Ouest trou destiné au sacrifice à la terre (poils et sang : eau, descente, bas : Nord.)

Noter le décalage au S E et au N O (nécessité par le passage de l'empereur officiant par la porte du Sud?). Une classification inverse existe : le N O : hauteur (K'ouen-louen) : Porte du Ciel, le S E : gouffre *(Yi-wou-liu)* : Porte de la Terre.

B) Pl. XVIII, fig. 1.

61. Ming-t'ang, « Maison du Calendrier ».

Reconstruction du *San-li-t'ou*, d'après les textes classiques.

La base devait être carrée. Au centre un toit de chaume rond, pas de murs. Tout autour, des chambres. Chaque orient correspondant à une saison (Est : printemps, Sud : été, etc.). Le Souverain devait se tenir, au cours de l'année, successivement dans les chambres correspondantes, adaptant couleurs, nourriture, etc. aux exigences des correspondances classificatoires. Au milieu de l'Année un temps d'arrêt au Centre. Unité espace-temps. Tournoiement du Roi-Centre.

Pl. XVIII, fig. 2.

62. Le palais et la ville.

Deux carrés s'emboîtant l'un dans l'autre. Concentration de l'Univers en son centre, où règne le Roi, axe du monde. Quatre portes principales, huit portes secondaires : les quatre orients et les huit points intermédiaires (rose des vents).

a) reconstructions traditionnelles *(San-li-t'ou)*.

Pl. XVIII, fig. 3.

b) Plan de Tch'ang-ngan.

c) la réalité, Pékin (Itô, *Shina oyobi Man-Mô no Kenchiku*, pp. 127, 135).

Pl. XVIII, fig. 4.

Les Quatre Orients.

Figuration chinoise indigène, Est: dragon vert, Sud: oiseau rouge, Ouest : tigre blanc, Nord : couple tortue-serpent noir.

63. Stèle. Sud : Haut, Nord : Bas.

Segalen, de Voisins, Lartigue, *l'Art funéraire à l'époque des Han*, 1935, p. 285.

64. Fourneau de cuisine.

Ibid., p. 222 et 223, note 4 ; cf. *Kou ming-k'i t'ou-lou*, k. 21, p. 12, 13.

65. Base de stupa, combinant les figurations indigènes (4 animaux) avec les quatre *lokapâla* bouddhiques.

Cf. au n° 75.

Le Mandala.

Figuration d'un monde à part, aire consacrée (bouddhisme, lamaïsme, voir Inde, Asie du Sud-Est). Prend volontiers l'aspect d'une ville murée, carrée avec quatre portes principales.

66. Mandala. Bronze doré, Tibet.

Représentation symbolique du monde divin.

« Celui-ci se compose de plusieurs carrés ou cercles concentriques formés de l'extérieur vers l'intérieur des océans et des grandes montagnes et, au centre, de la résidence divine généralement figurée sous l'aspect du monde cosmique, le Potalaka ou le Meru, le monde divin comporte ainsi un grand nombre de « paradis » dont les *mandala* sont les répliques ésotériques ; ils font l'objet d'opérations mystiques basées sur la valeur symbolique du cercle qui retient en circuit fermé ce qui a réussi à y pénétrer ».

Musée Guimet.

67. Mandala peintures tibétaines : plafond du temple de Potala.

Musée Guimet. Pl. XIX, fig. 1.

68. Confection d'un mandala par les moines.

D'après Lessing, *Yung-ho-kong*, I, pl. XXVI, Pékin. *The XX^e century*, n° 312, *Lamaism in Mongolia*, fig. 6. Pl. XIX, fig. 2.

II

AU CENTRE DU MONDE : TRAIT D'UNION ENTRE CIEL ET TERRE

A) *T'ien-tchou chan, montagne « Pilier du Ciel »*. (Houa-chan).

Arrangement d'un site réel en construction religieuse. Mythiquement le Pilier du Ciel se dresse sur le Mont K'ouen-louen, axe central, mais localisé au Nord-Ouest.

Sur la montagne, la Porte du Ciel (Sud). Ascensions rituelles, difficiles, à ce sommet. Mythiquement la « Porte du Ciel » est encore sur le K'ouen-louen. L'expression désigne aussi le sommet d'un *stûpa*.

69. La Porte du Ciel *(t'ien-men)*.

Pl. xx, fig. 1.

70. La Porte de Communication avec le Ciel *(t'ong-t'ien-men)*.

Pl. xx, fig. 2.

71. L'escalier pour l'ascension du Ciel *(Chang-t'ien t'i)*.

Pl. xx, fig. 3.

D'après *China's Northwest. A pictorial Survey*, Nanking.

B) *La Tour*.

Depuis l'antiquité les rois et les saints (taoïstes) montent sur des tours élevées pour entrer en communication avec le Ciel et les génies (3 ou 9 étages, symboliquement autant que le Ciel). Pour les rois, thème de l'*hybris*. Comme le K'ouen-louen, montagne centrale, la tour s'élève au centre d'une pièce d'eau.

72. Tour construite au milieu d'un bassin, terre cuite vernissée, époque Han.

Laufer, *Chinese Clay figures*, t. I, pl. xix ; Maspéro, *Revue des Arts Asiatiques*, t. VII, n° IV et *Mélanges Linossier*, t. II, 1932, p. 403 suiv.

Musée Cernuschi.

73. Sumeru de bronze dans un bassin d'eau.

Song-tchou-sseu de Pékin. Demeure des dieux en haut. Mythiquement une pyramide (la Montagne) surmontée d'une pyramide renversée (le Monde Céleste). Identique à la représentation chinoise du K'ouen-louen.

Pl. xxi, fig. 1.

74. (Comparaison) **plan du monde** (bouddhique).

D'après Feer, *Fragments extraits du Kandjour*, Annales du Musée Guimet.

Pl. XXI, fig. 2.

75. Le Fan-tseu-t'a.

Fan-tseu t'a « stûpa à l'écriture indienne » de K'ouen-ming (Yunnan), XII^e siècle.

Pilier terrassant le dragon-démon du lieu. Neuf étages. La partie inférieure est le monde aquatique et souterrain (autrefois caché par un fossé symbolisé par des dragons). Au-dessus le monde terrestre : Quatre Orients, sur huit faces, marqués par les Rois-gardiens. Au-dessus, même représentation avec déplacement de 45 degrés (indique un pivotement). Au-dessus les mondes célestes.

Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, XXV, pp. 435-448.
D'après B.E.F.E.O., pl. XLIX et p. 13. Pl. XXII, fig. 1.

76. Modèle de stûpa.

Le sommet porte soleil et lune (sommet du mont central). Le baldaquin interprété en étages (9 ou 13).

Boerschmann, *Chinesische Architektur*, II, pl. VI. — Fonssagrives, *Si-ling* I^re partie, pl. VI.

Musée Guimet.

77. Pai-t'a de Souei-yuan. Mongolie Intérieure (1118-1123).

Ascension en spirales. « Escalier du couple de dragons » *(Chouang-long t'i)* : en partant respectivement du Sud-Est et du Nord-Ouest et en tournant dans le sens de la circumambulation bouddhiste, deux personnes qui montent en même temps ne se voient et ne se rencontrent qu'en haut. Noter le socle de lotus appelé « siège du Sumeru » *(Siu-mi tso)*. Il est octogonal, la terre étant symbolisée par un lotus à huit pétales. Les quatre *lokapâla*, gardiens des lieux, aux quatre Orients.

D'après Boerschmann, *Die Pai-t'a von Sui-Yuan*, Ostasiatische Zeitschrift, N-F. I, t. XIV, cahier 6, 1938, plan p. 197, coupe fig. 6. Pl. XXII, fig. 2.

78. Pagode du K'ai-yuan tseu (Ts'iuan-tcheou, Fou-k'ien, 1228-1237).

L'essentiel de la pagode est le pilier central prolongé par la hampe *(King post)*. Le terme chinois, *sin-tchou* « Pilier-essence de vie » est le même que le terme tibétain, *srog-çiñ*, qui dénote l'axe de vie inséré dans les statues pour les consacrer et les animer.

D'après Ecke, *Structural features of the Stone-built T'ing-Pagoda*, Monumenta Serica, vol. I fasc. 2, 1935, pl. XV. Pl. XXII, fig. 3.

79. Tour tournante de But-thap (Pagode de Ninh-phuc). Tonkin, (XIVe siècle.)

Construction en bois tournant autour d'un axe, huit angles : terre, neuf étages : ciel. Un échafaudage qui l'entoure permet aux fidèles de monter à l'étage. Le monde tournant autour de son propre axe. Comparer le rite de la circumambulation des *stûpa* et autres bâtiments sacrés. Imprimer une rotation au monument. Se référer au Ming-t'ang (panneau I, n° 61).

Ce document inédit a été relevé et dessiné par M. Bezacier qui l'a aimablement prêté ; à paraître : L. Bezacier, *Les Palais de Lotus au Viêtnam*, B.E.F.E.O.

Pl. XXII, fig. 4.

80. Temple lamaïque Yong-ho-Kong, Pékin.

Socle d'une tour tournante enfermée dans une tour de pierre. *Yakça* soutenant la base de la montagne (Voir n° 73). Statues de bouddha dans les niches. Dans un souterrain, raies de bois fixées à l'axe et permettant à des hommes forts de faire tourner la tour. Tout en haut accès pour l'empereur qui fait le simulacre de ce même travail. Le Roi qui fait tourner la roue, prototype du *cakravartin* bouddhique se superposant à l'ancienne notion chinoise du Roi au Centre et de son déplacement cyclique en cercle.

Observation et photo R. A. Stein. Pl. XXII, fig. 5.

III

MONDES EN MINIATURE

A) *La Maison.*

81. Maison Han, modèle de terre cuite, Thanh-Hoa.

La cour intérieure, appelée « Puits du Ciel » et contenant généralement un puits a remplacé le bourbier central de la maison archaïque, siège du dieu du sol de la maison *(tchong-lieou)*. Principe de la vie en vase clos, monde fermé à part (famille-maison-cellule).

Musée Guimet.

B) *La tombe.*

82. Tombes royales des Yin (Chang). (Entre 1500 et 1000 av. J.-C. ; fouilles de Ngan-yang).

Orientation Sud-Nord. Accès par le Sud (comme à la capitale et dans les temples postérieurs). Chevaux sacrifiés, têtes tournées vers

le Nord, région de la mort. Cercueil au centre, au-dessus d'un trou central contenant un chien (le chien psychopompe).

D'après Umehara Sueji, dans revue *Hô-un*, nº 29, 1942, p. 28 et pl. II.

Pl. XXIII.

83. Tombe coréenne (de Kao-kou-li) sur la rive mandchoue du Yalu (Vᵉ siècle?).

Plafond en voûte étagée avec images d'étoiles : le Ciel

a) tombe dite « de la lutte »

Pl. XXIV, fig. 1.

b) tombe dite « de la danse »

Pl. XXIV, fig. 2.

c) noter les poutres et piliers peints aux murs.

Pl. XXIV, fig. 3.

La tombe est un monde et une maison. Songer à la tombe de Ts'in-che Houang-ti qui prétendait réaliser l'univers au complet. Le caractère total du monde clos et inviolable assure longue vie au mort.

Ikeuchi Hiroshi, *Remains of Kao-Kou-li, in chi-an hsien, Manchoukuo*, trad. chinoise par Tao-Sun ch'ien, Hsin-ching et Tokyo, 1936, pl. XV et XVII.

84. Tombe des Deux Piliers. Pyŏng-yang (IVᵉ-VIᵉ s.).

Paroi Est avec le dragon, symbole de l'Est, paroi Nord avec le couple tortue-serpent, symbole du Nord. Assimilation de la tombe au monde.

R. Grousset, *La Chine et son Art*, en face de p. 77.

85. Tombe de bonze, région de Ta-li, Yun-nan (fin Yuan ou début Ming XIIIᵉ ou XIVᵉ s.).

Petite chambrette formée de six planches de pierre, renfermant l'urne qui contient les os brulés puis dorés du bonze et des cauries en guise de monnaie. Chaque paroi latérale est ornée des images de trois des douze animaux cycliques, ainsi que de *mantras* en écriture *siddham*. Exemple de combinaison Espace-Temps, correspondances Orients et saisons (comparer le *Ming-t'ang* nº 61). Le monde complet ; circulation cyclique en vase clos.

Rapporté par R. A. Stein.

C) *Le Jardin.*

86. Nui-non-bo, objet votif du culte populaire vietnamien.

Reproduction d'un objet en papier déposé dans les pagodons du culte dit « des sorcières » *(bâ-dông)*. Montagne en miniature émergeant

de l'eau et portant des déesses. Des miniatures analogues, en pierre et arbres réels font partie du culte des pagodes. Reproduction du monde, assimilé à un « paradis » impliquant vie à part, pérennité, inviolabilité, pureté, puissance.

R. A. Stein, *Jardins en miniature d'Extrême-Orient*, Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, XLII, I, Hanoi, 1943.

87. **Po-chan-lou**, encensoir, époque Han.

Émergeant de l'eau comme une fleur sur une tige, la montagne productrice de nuages (la fumée de l'encens sortant par les trous).

Figuration, sans doute, d'un monde d'immortels.

Rapproché par Laufer des jarres à couvercle de montagne, objets mortuaires.

Laufer, *Chinese Pottery of the Han dynasty*, pp. 174-190.

INDE

Les spéculations sur le cosmos ont été, dans l'Inde, précoces et d'importance capitale. La vieille religion védique distinguait dans la nature surtout des dieux correspondant à des phénomènes naturels divers, feu, pluie, orage etc... Pourtant, la notion générale d'un ordre cosmique universel *(rta)* s'y trouve de bonne heure attestée. Elle paraît même d'origine préhistorique indo-iranienne, vu qu'elle se présente également en Iran ancien sous des noms originellement apparentés (avestique *asha*, vieux perse *arta*). De plus, au moins dès la fin de la période de composition du *Rgveda* et dans celle de l'*Atharvaveda*, apparaît la conception du monde comme un tout à l'image d'un organisme humain (hymne au *Puruṣa* du X[e] livre du RV) ou animal (taureau, cheval etc...). Le brahmanisme ancien applique ces idées dans tout un rituel visant directement à assurer le bon ordre cosmique général dans son déroulement temporel. Dans la théorie correspondante, le créateur, Prajâpati, est non seulement l'être d'où émanent toutes choses, mais encore le temps cyclique dans lequel la création évolue et se renouvelle et, comme tel, il est représenté par l'année. Celle-ci, déterminée par les luminaires célestes, est symbolisée dans l'autel du feu, constitué par des empilements de briques en nombre égal à celui des jours ou des moments décomptés dans douze mois civils de 30 jours. Mais il n'existe pas de vestiges archéologiques de pareilles constructions.

Les plus anciens monuments cosmiques indiens connus (à partir des deux ou trois derniers siècles avant notre ère, mais les inscriptions d'Asoka, au milieu du III[e] siècle avant J.-C., attestent, conformément à la tradition bouddhique, qu'il en a existé antérieurement) sont les tumuli *(stûpa)* qui contiennent ou sont censés contenir des reliques des Buddha et qui symbolisent le monde de chacun de ces êtres hors de pair. Ils affectaient primitivement la forme d'hémisphères surmontés d'une pointe dressée, généralement ornés de bas-reliefs et entourés d'une balustrade circulaire à portes orientées (*stûpa* de Sânci). Ces dispositions correspondent bien à la représentation indienne du monde, centré sur un axe polaire et figuré dans sa portion supérieure céleste au dessus de la Terre, la région terrestre étant représentée au bas par les figurations sculpturales et sa partie inférieure, qui contient les régions infernales, étant cachée sous la Terre. Sur l'axe polaire central qui émerge en haut peuvent s'étager en disques superposés les demeures célestes supérieures ou d'autres mondes entrant dans la composition de l'univers. Plus tardivement, l'hémisphère peut

être remplacé, dans les grands *stûpa* comme dans les édifices similaires plus petits *(caitya)*, par une masse conique ou en pyramide quadrangulaire à arêtes émoussées ou redentées. C'est le cas surtout en Extrême-Orient indianisé, le cône devenant de règle en Indochine, parfois sous une forme très effilée au sommet (Birmanie).

D'autre part, à partir du Moyen âge, les temples brahmaniques figurent fréquemment des montagnes mythiques, séjours des grands dieux (Kailâsa de Çiva) et surtout la montagne axiale du monde dans la cosmographie indienne, le Meru, porteur des demeures des dieux inférieurs et dominé par celles de Brahma, Visnu et Çiva. Ce symbolisme indien est pleinement réalisé non dans l'Inde mais au Cambodge, où les « temples-montagnes » sont nombreux. Il l'est particulièrement au centre de la première ville d'Angkor, au Phnom Bakheng, où il est garanti par les indications des inscriptions. Le monument du Phnom Bakheng (circa 900) symbolise le « Mont Central » ou Meru, sous la forme d'une pyramide quadrangulaire à sept plans. Il porte une tour supérieure centrale, axe polaire, flanquée de quatre tours correspondant aux quatre contreforts du sommet du Meru et environnée de 108 tours (y compris les quatre précédentes) qui représentent la période fondamentale des révolutions astrales universelles. Soixante de ces tours, groupées par douze sur cinq plans, symbolisent en outre les années de deux cycles de Jupiter, l'un de 12, l'autre de 60 ans. Enfin, le monument offre à la vue de l'observateur placé à l'un des points cardinaux 33 tours, correspondant aux demeures des 33 dieux du paradis d'Indra, les trois supérieures figurant les séjours de Brahman, Visnu et Çiva. Par la construction de tels monuments, le roi réalisait plus pleinement le rôle qui lui était attribué par les idées indiennes de substitut terrestre des dieux.

Dans d'autres conceptions indiennes le monde est représenté sous la forme d'un œuf contenant en son centre le sanctuaire du « Protecteur du Monde », Jagannâtha (peinture donnant le plan du temple de Puri en Orissa).

JEAN FILLIOZAT,
Professeur au Collège de France,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

88. Stûpa I de Sâñcî, Inde Centrale (II^e^ s. av. J.-C.).

Tumulus à reliques bouddhiques, représentant l'univers complet, (vu comme de l'extérieur), et à l'intérieur duquel sont les reliques (le Buddha et sa Loi). Le demi globe émergeant de la Terre est la partie humaine (en bas) et divine (en haut) de l'univers.

Sir John Marshall et Alfred Foucher : *The Monuments of Sanchi*, Calcutta pl. VI. Pl. XXV, fig. 1.

89. Stûpa, Inde (VIII[e] s.), pierre.

Reliquaire en forme de cosmos. Étages des mondes divins superposés sur l'axe polaire.

Musée Guimet.

90. Brahma, entouré des dieux, au sommet du mont Meru se dressant au centre des Océans (bleu, rouge), concentriquement disposés et séparés par des continents annulaires (en foncé).

Illustration du *Bhâgavata purâna*, 1822, fol. 85. Société Asiatique.

91. Phnom Bakheng, Angkor, Cambodge. Vue aérienne.

Centre de la première ville d'Angkor, capitale du roi khmer Yaçovarman (889-c. 900). Colline surmontée d'un monument qui représente le mont Meru, pôle divin du Monde, l'autre pôle étant dans les enfers. 108 tours, autour de la tour axiale, représentent la Grande Année.

Tour centrale : axe du monde, sommet du mont Meru.

4 tours de la plateforme centrale : contreforts du Meru.

5 étages de chacun 12 tours : 5 cycles duodénaires de Jupiter formant son cycle sexagénaire.

Tours périphériques complétant à 108 le nombre des tours environnant la tour axiale : période cosmique de 108 dizaines de milliers d'années humaines.

De chaque point cardinal sont visibles seulement 33 tours, par le jeu du recouvrement des plans postérieurs par les antérieurs. Ces 33 tours figurent les Trente-Trois, groupe de dieux habitant le Meru. Les 3 tours supérieures figurent Brahma, Visnu et Çiva.

Pl. XXV, fig. 2.

92. Plan indien du temple de Jagannâth, le « Protecteur du Monde », à Puri (Orissa). Peinture sur toile. Début du XIX[e] siècle.

L'enceinte ovoïde festonnée représente l' « Œuf du Monde », au centre duquel se tient le « Protecteur du Monde », Krishna (noir), son frère Bâladeva (blanc), sa sœur Subhadrâ (jaune), figurés par des statues inachevées, incomplètement taillées par l'artisan divin Viçvakarman dans un bois miraculeusement apporté par la mer. Représentations des incarnations de Visnu. (En bas, à droite, représentation satirique des Européens.)

Bibliothèque Nationale.

Comme le temple peut être, d'après la tradition indienne, l'abrégé du cosmos, le trône — placé au centre du temple — peut être un microcosme. Celui qui s'assied sur le trône est lui-même une autre réduction de l'Univers, l'Embryon d'Or placé dans la matrice du Monde. Plusieurs types de trônes sont à cet égard tout à fait significatifs : le célèbre Trône-de-Diamant (Vajrâsana) sur lequel, à Bodh-Gayâ, le Buddha Çâkyamuni reçut l'Illumination, ceux qui sont mis en relation avec la colonne-pivot du monde (illustrés en particulier à Amarâvatî, IIe-IVe siècle environ), ceux de Pegou et de Mandalay (Birmanie, encore plus explicites, qui représentent — à l'aide de toute une iconographie — le monde des dieux supporté par le Mont Meru. Assis au centre du cosmos, le roi qui l'occupe en est le maître et le représentant ; il s'en assure la possession pour le profit de ceux qu'il dirige ici-bas. C'est ce qui explique la très grande importance accordée à la fabrication du trône royal et à sa décoration symbolique qui résume les composantes du cosmos. C'est aussi ce qui motive les sévères interdictions de s'asseoir sur le trône royal sans y avoir droit (c'est-à-dire sans y être prédestiné), ou encore revêt celui qui s'y assied de la toute puissance universelle. Car, symbole en raccourci du Monde, le Trône, dans la tradition indienne, « fait » le roi.

JEANNINE AUBOYER,
Conservateur au Musée Guimet.

93. Amarâvatî, Inde. (IIe s. ap. J.-C.).

Trône servant d'autel (supportant un reliquaire).

94. Besaki (Bâli).

Les « chaises » de Çiva, Brahmâ et Visnu. Symbolisme du trône-autel, de la stèle (reposant sur une tortue) et du Meru.

Pl. XXVI, fig. 1.

ASIE DU SUD-EST

On sait la part essentielle que les civilisations indiennes et chinoises ont prise à la formation historique de la Birmanie, du Siam, du Cambodge, du Laos, du Viêtnam et de l'Indonésie, pour ne citer que les principaux états contemporains de l'Asie du Sud-Est.

Aux types révolus de sociétés esclavagistes et de féodalités qui poussèrent à l'hégémonie de nombreux princes de cette région du monde, correspondit une exaltation des principes royaux et divins. Alors jouèrent un grand rôle les idéaux cosmiques élaborés dans les cours indiennes et chinoises sous l'influence lointaine, mais peu niable, des vieilles conceptions politico-religieuses du Proche-Orient. Ce rôle fut si grand, si tenace en Asie du Sud-Est que son étude éclaire souvent nos connaissances sur le passé de la Chine et des Indes. On peut donc regretter que cette étude n'ait pas toujours été faite avec le soin désirable et du temps même où les monarchies extrême-orientales brillaient encore ; car on n'y a prêté un intérêt réel que depuis les travaux, relativement récents, de MM. Heine-Geldern et Paul Mus, qui se sont attachés aussi à faire ressortir la valeur centrale du thème cosmique dans l'ensemble des traditions socio-religieuses du Sud-Est asiatique.

D'après elles, temples, palais, sépultures royales et villes même sont, à des degrés divers, non seulement les lieux de conjoncture habituels des mondes divins et humains, mais encore et surtout ils sont les images réputées fidèles du Cosmos, dans la totalité et la complexité de son organisation interne. Et cette identification ne s'arrête pas là, elle se poursuit dans tout ce qui peuple et remplit notre monde, dans tout ce qui l'anime, se soumettant jusqu'aux plus petits faits, jusqu'à la moindre des actions. On comprendra alors qu'il y ait eu un intérêt majeur à harmoniser le tout, en conformant les réalisations humaines au Cosmos dont elles constituent le rouage le plus appréciable. Pour en faciliter l'engrenage, il n'est pas de technique mieux appropriée par ses volumes et sa robustesse que l'Architecture.

Univers en réduction seront donc de nombreux sanctuaires, ainsi que toutes les créations monumentales aux ruines, souvent colossales et parsemant les jungles de l'Asie du Sud-Est. Tout aura tendu en eux vers cette représentation de l'architecture mondiale. Son pivot central, montagne cosmique, c'était la colline naturelle ou artificielle, la pyramide à degrés massive et enfonçant, loin dans le sol, ses substructures : mondes

inférieurs peuplés d'une foule d'êtres plus ou moins démoniaques et que des sculpteurs prirent parfois la peine de reproduire avec soin. Les étages du temple-montagne, ses tours, leurs toitures en décrochements prolongés de parasols et de flèches trouant l'azur et baignés de lumière, c'était l'empilement des mondes terrestres, aériens et célestes, eux et tous les astres qui s'y mouvaient.

Tout à l'entour s'étendaient les murailles, leurs fossés, leurs bassins gigantesques que l'on assimilait également avec les chaînes montagneuses et les océans qui limitent les mondes.

Architectures savantes où le « nombre d'or » rejoint souvent, pour la satisfaction des yeux, les préoccupations astronomiques les plus subtiles et dont on n'a pas fini de découvrir les intentions mystiques—les vieilles inscriptions y font allusion, les manuscrits nous en parlent—encore faut-il les retrouver dans les immenses textes de pierre et de briques des ruines. Ainsi, par exemple, M. Mus a-t-il reconnu « l'arc-en-ciel aux portes d'Angkor » dans les divinités géantes soutenant le corps énorme du serpent « Infini ». Alors qu'on ne voyait guère jusque-là dans ce décor des chaussées d'accès d'Angkor Thom qu'une simple, mais géniale création d'artiste.

Les chaussées, les escaliers, les ponts et les portes, l'ensemble des moyens d'accès aux diverses parties du *Grand Tout*, avaient eux aussi un sens mystique traduit par leur structure et leur décoration.

Si les foules pouvaient parcourir librement les monuments bouddhiques elles n'avaient, en général, qu'un accès réduit aux terrasses supérieures des temples brahmaniques se contentant d'accomplir autour d'eux le classique périple astral, en les tenant à main droite. Des prêtres et des dignitaires y accompagnaient, selon leur rang, le souverain lorsqu'à certains jours du calendrier astronomique, il montait à la cella centrale s'identifier avec le dieu-roi, ou l'empereur du ciel, lui rendant hommage par des offrandes.

A peine un peu moins religieux étaient d'ailleurs les palais des rois. Là, tout redisait le divin et sa résonnance universelle. Le maître suprême, divinité vivante conformait sa vie et celle de tous les siens, avec la vie des dieux dans leurs capitales célestes. Il ne s'offrait que rarement à l'adoration de son peuple et toujours en des occasions religieuses dans des lieux et selon un cérémonial qui accroissaient encore le caractère de sa majesté. Défunt, il demeurait parmi les hommes, plus divin encore dans le temple qu'il avait pris soin de faire construire de son vivant. Ses restes y étaient souvent ensevelis, et il continuait de régner, au centre d'un véritable microcosme, éternisé par une ou plusieurs statues d'un dieu façonné à sa ressemblance. Palais célestes parmi les Hommes, reflets ternis des grandeurs évanouies, mais images voulues de l'Univers sont les inou-

bliables ruines d'Angkor, et les mélancoliques tombeaux de Hué où les veuves et les serviteurs des rois défunts tenaient, il n'y a pas bien longtemps encore, une cour ultime et peu à peu clairsemée.

PAUL LÉVY,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

95. Un temple-montagne. Baksei čañkrang. Cambodge (x^e^ s.).

Pyramide à étages de latérite rouge sombre, surmontée d'une majestueuse tour de grès : sanctuaire brahmanique où était censé résider Çiva sur le mont central dans les conceptions cosmologiques de ses sectataires. Baksei čañkrang est le type même du temple-montagne khmer.

Pl. XXVI, fig. 2.

96. Le Ta Kéo. Fin x^e^ début XI^e^ siècle.

Ce temple à étages, inachevé, serait d'après M. Cœdès le « Mont d'or » dont parle une inscription, faisant ainsi allusion directe au *Meru* entouré des autres montagnes cosmiques qui surgissent au centre de l'Univers des Hindous.

Cl. C^le^ aérienne française. Pl. XXVII, fig. 1.

97. Le temple d'Angkor-Vat, vue aérienne. Première moitié du XII^e^ siècle.

Dans la tour centrale, la plus haute, vivait l'ombre du roi défunt, Sûryavarman II. Son nom posthume, Paramavisnuloka « (qui a atteint au) Monde suprême de Visnu », dit assez bien quel sens on pouvait accorder, à son époque, au monument tout entier ; c'était là sa résidence céleste parmi les Hommes.

Au centre, le Mont Meru, où trône le dieu-roi Visnu ; alentour, les monts ou tours disposés symétriquement, ainsi que les murailles ; puis les fossés et les bassins, ces « océans » habituels à la cosmographie indienne.

Pl. XXVII, fig. 2.

98. Le templion central de Nāk Pān à Angkor. Fin du XII^e^ siècle.

« ...une île éminente, tirant son charme des bassins, nettoyant la boue des péchés de ceux qui viennent à son contact, servant de bateau pour traverser l'océan des existences... » telle le décrit la grande inscription du temple voisin, Prāh Khan, qui précise aussi qu'il se trouvait à l'intérieur d'un vaste étang « miroir fortuné, coloré par les pierres, l'or et les guirlandes... dont l'eau éclairée par la lumière

des prâsâda (tours) en or et colorée par la rougeur des lotus, brille ». (Traduction de M. G. Cœdès, *La stèle du Prăh Khan d'Ankor* p. 300 in Bul. de l'Éc. Française d'Ex. Orient, t. XLI).

On a retrouvé les restes de l'étang et plusieurs sculptures qui confirment le caractère bouddhique de l'ensemble architectural et permettent même d'affirmer qu'il répondait à des préoccupations cosmologiques : le temple central et ses bassins tenant lieu d'axe mondial entouré du lac central et des quatre grands fleuves qui s'en écoulent dans les océans des quatre points cardinaux : conception particulièrement chère aux anciens bouddhistes. Il est probable qu'on venait, là, en pélerinage pour recevoir, comme aux Indes, la douche purifiante d'un liquide coulant par les bouches de gargouilles similaires à celles des fleuves mythiques issus du lac *Anotatta*.

Cl. E.F.E.O. Pl. XXVIII, fig. 1.

99. Une des portes de la ville d'Angkor-Thom. Début XIII^e^ siècle après J.-C.

Au premier plan, les géants (divins et démoniaques) portant le corps du serpent du fond des eaux, *Ananta* « Infini ». Allusion courante dans l'art khmer au grand mythe de la création cosmique, le « barattement de la mer de lait », allusion aussi au pont que le grand serpent « arc-en-ciel » a jeté entre le monde profane et le monde céleste, représenté, ici-bas, par la cité royale, ses palais et ses temples. Car nous sommes, ici, réellement sur un pont franchissant de vastes fossés que les inscriptions dénomment « océans », par référence aux océans qui entourent la terre.

On voit, au fond, la porte monumentale surmontée des visages du bodhisattva *Lokeçvara* qui regarde dans toutes les directions cardinales. Aux angles, l'avant-train tricéphale de l'éléphant d'*Indra* surmonté de son maître dont l'arc est l'arc-en-ciel et les flèches sont la foudre. Car ce simple porche est aussi une image réduite de la partie centrale du cosmos.

100. Angkor Thom, le Bayon, massif central. Début XIII^e^ siècle.

Le massif central, circulaire, a plus de 25 mètres de diamètre à la base. Orné, comme les nombreuses tours qui l'accompagnent, des gigantesques visages du bodhisattva Avalokiteçvara tournés vers les divers orients, cette étrange pièce architecturale évoquait, semble-t-il, le *Meru*, la montagne centrale de la cosmographie hindoue. Un puits prolongeait dans les mondes souterrains l'axe dressé vers les cieux. Un bouddha sur nâga, de taille géante aussi, était vénéré dans la cella centrale : on en a retrouvé les restes brisés dans le puits mentionné.

Un voyageur chinois du XIII^e siècle nous dit que c'était là la « tour d'or » qui « marquait le centre du royaume ». On a de bonnes raisons pour penser que les 200 visages du bodhisattva qui ornent le monument tout entier reproduisaient les traits du souverain khmer qui le construisit : bel exemple de l'identification du roi à la divinité primordiale du Cosmos.

Cl. E.F.E.O. Pl. XXVIII, fig. 2.

101. La terrasse dite du «Roi lépreux».

Une façade redentée la borde, tandis qu'une façade interne, autrefois bloquée, paraît avoir été volontairement cachée, pour figurer, semble-t-il, les séjours extra-terrestres : ce que nous confirmeraient les sculptures qui ornent ces façades. Par des comparaisons avec des détails architecturaux retrouvés au Siam et au Cambodge actuels, on pense retrouver là la terrasse, dénommée *Men*, en sanscrit *Meru* (le mont cosmique central des Hindous), sur laquelle on incinérait les corps des princes khmers.

Cl. E.F.E.O. Pl. XXVIII, fig. 3.

102. Statue de la mère de Jayavarman VII sous les attributs de la déesse bouddhique « Prajñâpâramitâ ». Fin du XII^e siècle.

Cette statue, avec d'autres semblables et un grand nombre d'autres représentant des divinités, recevait un culte dans l'un des plus grands temples d'Angkor, Ta-Prohm. (Celle-ci viendrait du Prah Khan.)

« Perfection de la Connaissance » (Prajnâpâramitâ en sanscrit) est les « mères des Buddha ». Celle de Jayavarman VII, le dernier grand souverain d'Angkor, reçut cette apothéose magnifique, au centre d'un petit univers de tours à visages : autant d'images du monde disposées par la piété d'un fils qui rendit les mêmes honneurs divins à son père à quelques kilomètres de là.

103. Le «plan d'eau» du site d'Angkor, que les ingénieurs modernes tentèrent de ressusciter, visait, à la fois à jouer un rôle irrigateur essentiel dans cette région, et à reproduire la série des grands fleuves et des océans telle que les représentaient les descriptions du monde selon les Hindous.

AMÉRIQUE

Ce n'est pas une seule, mais plusieurs civilisations que présente l'Amérique indigène. Chacune d'elles avait sa propre religion, et le problème du symbolisme cosmique se pose donc différemment à propos de chacune de ces civilisations. Cela suppose une multiplicité de faits à étudier et augmente la difficulté de leur présentation dans le cadre d'une exposition. Tout ce que nous croyons pouvoir proposer c'est de relever, dans les différentes civilisations de l'Amérique, les faits les plus remarquables de symbolisme cosmique à travers toutes les civilisations prises dans leur ensemble.

Le serpent joue un rôle important dans tous les monuments précolombiens. On le trouve aussi bien dans les temples du Mexique que sur les vases du Pérou et sa signification symbolique est certaine. Ainsi, une des divinités les plus importantes du panthéon toltèque adoptée par les Aztèques, est précisément Quetzalcoatl, le serpent orné de plumes de l'oiseau quetzal. L'imagination des anciens Mexicains a dû être frappée particulièrement par ce dieu. On le trouve incorporé dans la construction des principaux temples de Chichén Itzá, où il orne de grandes colonnes. Il était le héros civilisateur des Toltèques tandis que sous d'autres formes il figure le vent, le soleil, l'étoile du matin, l'étoile du soir et la planète Vénus. On en trouve des figurations au delà les limites du territoire mexicain, jusqu'en Amérique du Nord (Tennessee, Ohio, Mississippi).

Une autre représentation du serpent est celle du serpent de feu (Xiuhcoatl). Il apparaît souvent portant le soleil, ce qui signifie qu'il l'accompagne dans son chemin de l'Orient à l'Occident. La frise de serpents, autour de la pyramide de Tenayuca, exprime la même pensée.

Les deux serpents de feu symétriques du grand disque trouvé à l'intérieur du temple principal de Mexico — Tenochtitlan (faussement appelé « calendrier aztèque ») ont également la fonction de guider le soleil dans son chemin de l'Est à l'Ouest.

Le Soleil est un autre élément qu'on rencontre très fréquemment dans le symbolisme cosmique des peuples précolombiens. L'année solaire des 365 jours est évoquée par la pyramide du Tajín avec ses 365 niches, par le relief du Temple du Soleil à Palenque et, en Amérique du Sud, par la Porte du Soleil de Tiahuanaco. Dans le « calendrier aztèque », le Soleil est représenté au centre du grand disque sous la forme d'une face humaine entourée de rayons. C'est sous son signe que les Aztèques plaçaient le

monde actuel qui, d'après leurs conceptions avait été précédé de quatre autres. Tous avaient disparu dans des catastrophes et, à son tour le monde du Soleil avait à disparaître dans un tremblement de terre, un certain jour « 4 olin » (olin=mouvement). L'hiéroglyphe de cette date est gravé sur le « calendrier » tout autour de la face solaire, ainsi que ceux qui correspondent aux quatre catastrophes antérieures ; tous, ils désignent des jours néfastes.

L'idée des cinq mondes successifs correspond symboliquement aux points cardinaux. La cinquième « direction » est le centre, notre monde à nous. La division du monde horizontalement en cinq « directions », se trouve illustrée dans plusieurs manuscrits de l'époque.

Une autre division du monde est verticale. Les treize cieux qui y sont superposés sont considérés comme les demeures des dieux. Le ciel supérieur est réservé au créateur. Cette superposition dont il est question dans un grand nombre de manuscrits indigènes, ne se manifeste qu'incomplètement dans l'architecture. Les temples sont généralement consacrés à une divinité. A Ehecatl, dieu du Vent, on élève des temples circulaires, par exemple à Calixtlahuaca et Cempoala. Un ciel était réservé à Tlaloc, dieu de la Pluie ; il est appelé Tlalocan. Il est représenté sur une fresque murale d'une maison de Tepantitlan. Le Tlalocan était la demeure de ceux qui s'étaient noyés ou qui étaient frappés par la foudre.

Un ciel spécial était réservé aux guerriers morts en combattant, aux femmes mortes en couches et aux hommes sacrifiés, qui étaient censés personnifier la divinité pour laquelle ils étaient morts.

Cette division verticale du monde se retrouve chez la plupart des peuples de l'Amérique du Nord avec des variations de nombre (9, 7 ou 5). Les temples souterrains des Pueblo marquent le passage entre les mondes supérieurs et les mondes inférieurs : un trou dans le sol signale l'orifice par lequel l'humanité est sortie à la surface de la terre ; tandis qu'une échelle symbolise l'arc-en-ciel et conduit vers le plafond dont la poutre maîtresse représente la Voie Lactée. Il faut considérer aussi les Jeux de Pelote. On en trouve dans la plupart des centres religieux de l'ancien Mexique et du pays Maya. C'est généralement un court qui affecte la forme d'un I romain dont les barres du haut et du bas seraient prolongées. De chaque côté est placé un anneau. Le jeu consistait à faire passer une balle par ces anneaux. L'issue d'un match, pendant lequel certaines règles devaient être observées, comme dans les compétitions sportives de nos jours, donnait lieu à des présages.

Le caractère symbolique du jeu ne fait pas de doute. Dans certaines représentations des matches de pelote ce sont les mêmes qui s'affrontent. Par exemple, Quetzalcoatl et Tezcatlipoca. Il s'agit d'une lutte dont l'enjeu est le ciel nocturne, entre Quetzalcoatl symbolisant la vieille lune, et Tezcatlipoca, la jeune lune qui commence à luire au début de la nuit.

D'après une autre version, il s'agirait plutôt d'une lutte entre le jour et la nuit. Le match de Xochipilli, dieu du maïs, de la danse et du plaisir chez les Aztèques, et de Quetzalcoatl, serait l'image de la bataille que le soleil livre au ciel contre les divinités de la nuit.

Le ciel nocturne est par ailleurs le théâtre d'une guerre continue. Chaque nuit les étoiles se lèvent pour être dévorées au matin par le Soleil qui ne pourrait autrement éclairer la terre. Les deux anneaux placés de chaque côté du cours de pelote symboliseraient le lever et le coucher des astres.

Le symbolisme cosmique se manifeste aussi bien dans les civilisations les moins évoluées que dans les plus hautes. Le plan du village de Bororo ressemble étrangement à celui de la ville de Cuzco, divisé par deux axes perpendiculaires, qui correspondent aux quatre points cardinaux. L'axe Est-Ouest coïncide avec les chemins qui conduisent au séjour des âmes. Celles-ci forment une société incarnée par la maison des hommes au centre, tandis que les âmes des sorciers condamnés à une vie solitaire se répartissent sur un axe vertical qui rappelle la division du même ordre dont il a été question plus haut.

HENRI LEHMANN,
Chargé du Département d'Amérique au Musée de l'Homme.

104. Le «Calendrier Aztèque» est un grand disque de porphyre dont le diamètre atteint presque 4 mètres. Il représente le soleil et décrit l'histoire du monde.

Au centre se trouve la face du dieu Soleil (Tanatiuh) qui préside le monde actuel. Cette face est entourée des quatre branches du signe de jour « 4 olin » ou mouvement, jour où notre monde actuel s'écroulera sous l'effet d'un tremblement de terre. La date « 4 olin » est accompagnée de quatre autres signes de jour (4 acelotl ou tigre, 4 ehecatl ou vent, 4 quiauitl ou pluie et 4 atl ou eau) évoquant le souvenir des cataclysmes qui ont mis fin aux mondes précédents.

Le motif central est entouré d'une bande étroite avec les hiéroglyphes des 20 jours. Une bande plus large représente les rayons du soleil, entre lesquels se trouvent les turquoises et les plumes d'aigle qui ornaient le soleil. Le cercle extérieur avec deux serpents, dont les gueules largement ouvertes se font face au bas de la pierre, représenterait l'univers.

Photo Museo Nacional, Mexico. Pl. XXIX.

105. Jeu de Pelote. Civilisation Maya Toltèque. X^e^ à XI^e^ siècle. Mexique - État de Yucatan - Chichén Itzá.

Photo H. Lehmann. Pl. XXX, fig. 1.

106. Jeu de Pelote. Civilisation Toltèque. x^e^ à xi^e^ siècle. Mexique - État de Hidalgo - Tula.

Un ou plusieurs courts se trouvent dans presque tous les grands centres archéologiques. Ce jeu subsiste encore de nos jours à Nayarit. Il consiste à faire passer une balle de caoutchouc par les anneaux en observant des règles très strictes : il est absolument interdit de porter les mains à la pelote qui ne doit être lancée que par des gestes des jambes, des hanches ou du dos. L'issue du jeu donne lieu à des présages.

Photo H. Lehmann. Pl. xxx, fig. 2.

107. Chichén Itzá. Temple des tigres.

A. Le temple des tigres surplombe le terrain du jeu de pelote.

Photo H. Lehmann. Pl. xxx, fig. 3.

B. Pilier d'entrée du temple des Tigres, le fût est le corps du serpent avec les plumes ; en bas : gueule du serpent largement ouverte ; en haut : queue du serpent à sonnettes.

Photo H. Lehmann. Pl. xxx, fig. 4.

108. Pyramide à niches. Civilisation Totonaque. Mexique - État de Veracruz - El Tajín (près de Papantla).

La grande pyramide du Tajín est caractérisée par ses 365 niches qui représenteraient les 365 jours de l'année. Sa base est carrée, chaque côté mesure 35 mètres. La pyramide se compose de sept corps y compris le temple qui couronnait la plateforme.

Pl. xxxi, fig. 1.

108 *bis* Plan et élévation de la pyramide du Tajín.

Les 365 niches sont distribuées dans les différents corps de bâtiments et au-dessous de l'escalier.

Pl. xxxi, fig. 2.

109. Pyramide circulaire. Civilisation Toltèque et Aztèque. Mexique - État de Mexico - Calixtlahuaca.

Les pyramides circulaires sont attribuées à Quetzalcoatl, en tant que dieu du vent. Le mouvement giratoire du vent peut avoir suggéré cette forme particulière. Cette hypothèse est confirmée par une statue portant les attributs de ce dieu trouvée dans un des angles de la pyramide de Calixtlahuaca.

Pl. xxxi, fig. 3.

110. Bas-relief d'un des murs de Jeu de Pelote du Tajín. Civilisation Totonaque.

La scène représente un sacrifice humain. Le prêtre ouvre la poitrine de la victime avec un couteau de silex et lui arrache le cœur pour l'offrir à la divinité. La frise de la partie basse représenterait le serpent de la terre, celle du haut le serpent du Ciel.

111. Serpent emplumé. Moulage. Civilisation Aztèque. Mexique, vallée de Mexico.

Serpent à sonnettes enroulé, corps orné de plumes, une tête humaine dans la gueule ouverte. Représentation typique du dieu Quetzalcoatl : serpent orné des plumes de l'oiseau Quetzal.

Musée de l'Homme.

112. Modèle de temple principal de Tenochtitlan (le Mexico actuel).

Deux pyramides couplées dont les temples sont consacrés à Huitzilopochtli et Tlaloc.

Huitzilopochtli était le dieu tribal des Mexicains, Tlaloc le dieu de la pluie.

Cl. Musée de l'Homme. **Pl. XXXI, fig. 4.**

113. L[illegible]u Quetzalcoatl avec une balle dans la main. Roche volcanique. Haut. 42 cm. Civilisation Aztèque. Mexique.

Quetzalcoatl est une des deux divinités qui patronnaient le jeu de Pelote. C'est pourquoi il tient dans la main, la balle qui était employée dans ce jeu. Il est possible que le personnage représenté soit le prêtre (sous la forme du dieu) qui ouvrait chaque compétition en jetant la balle 4 fois de suite dans le court.

Musée de l'Homme, n° 78.1.2250.

114. Modèle de temple. Céramique. Haut. 20 cm. Civilisation Aztèque. Vallée de Mexico - Mexique.

Pyramide à escalier. Sur la plateforme : le temple dans lequel apparaît la tête de Quetzalcoatl en tant que dieu du vent avec le masque caractéristique. Le toit du temple est conique, forme du chapeau du même dieu.

Musée de l'Homme, n° 87.50.10.

115. Modèle de temple. Céramique. Haut. 13 cm. Civilisation Aztèque. Mexique - Vallée de Mexico.

Pyramide à escalier. Protubérance sur la plateforme au haut de l'escalier, représentant la pierre des sacrifices. Les 20 protubérances

sphériques du mur du fond évoquent le temple de Huitzilopochtli à Tenochtitlan.

Musée de l'Homme, n° 78.1.346.

116. Codex Fejervary Mayer.

Manuscrit précortésien du début du XVI^e siècle. Civilisation Aztèque. Mexique.

La feuille de gauche en forme d'une croix de Malte évoque la division du Monde en cinq parties. Les branches de la croix représentent les directions Est, Sud, Ouest et Nord. La partie centrale est le centre du monde.

Sur un autre plat, le centre représente notre monde actuel et les quatre parties de la croix les quatre mondes qui existaient avant le nôtre.

Collection H. Lehmann.

117. Plan de l'ancien Cuzco.

La ville était divisée en deux moitiés par la route qui reliait l'Est à l'Ouest de l'empire. Hanan Cuzco, c'est le haut, Hurin Cuzco, le bas. Les gens du haut se croyaient supérieurs aux gens du bas. Coricancha, le sanctuaire le plus important était consacré au Soleil. La ville était le miroir de l'Empire. Les différents quartiers correspondaient aux différentes provinces. Un indien venant de la côte habitait dans le quartier le plus près de la côte c'est-à-dire à l'Ouest.

D'après Means : *Ancient civilizations of the Andes*, fig. 157.

118. Masques Salimobia.

Annual Report, Bureau of American Ethnology, n° 5, pl. XXI, p. 548.

Les Salimobia, gardiens des 6 directions de l'espace, ne sont que quelques-unes des nombreuses divinités cosmiques du panthéon Zuni. Toutes sont incarnées, au cours des cérémonies qui s'étendent sur la plus grande partie de l'année, par des danseurs masqués. Un ensemble compliqué de correspondances s'exprime à travers les masques. Ceux des Salimobia sont peints de couleurs formant un système, en rapport avec d'autres systèmes : éléments, saisons, points cardinaux ; soit, dans l'ordre des préséances :

Nord	vent	hiver	jaune
Ouest	eau	printemps	bleu
Sud	feu	été	rouge
Est	terre	automne	blanc
Zénith	ciel	automne	multicolore
Nadir	monde s/terrain	automne	noir

119. Hépatina.

Annual Report, Bureau of American Ethnology, n° 23, pl. L, p. 234.

Toute la mythologie des Zuni de l'État du New Mexico commente la création de l'humanité et sa difficile émergence à travers quatre mondes souterrains superposés : monde de la suie, monde du soufre, monde du brouillard, monde des îles (le premier où les hommes aient entrevu la lumière), pour aboutir enfin à la surface de la terre. Du point d'émergence, Shipapu, les ancêtres des Zuni ont commencé une longue quête du Centre du Monde, qui devait, après de longues et tragiques aventures, les conduire jusqu'à l'emplacement actuel de leur pueblo. Non loin de là, une grotte en contre-bas d'une muraille rocheuse, Hépatina, représente le Centre du Monde dans la pensée indigène.

120. Autel de la Confrérie de la Voie Lactée.

Annual Report, Bureau of American Ethnology, n° 23, pl. CIV, p. 432.

Les Zuni du Nouveau Mexique sont organisés en plusieurs confréries dont chacune a la charge de rituels particuliers. La Confrérie de la Voie Lactée, ou Newekwe, est placée sous l'invocation spéciale de Paiatiyamu, divinité des fleurs, des papillons et du printemps, qui est aussi le bouffon du Soleil et joue le rôle d'intermédiaire entre lui et les hommes. Dans les fêtes, les Newekwe se livrent à des démonstrations de démesure (obscénité et gloutonnerie) dont le caractère, « anti-naturel » pour la pensée indigène, exprime vraisemblablement la reversibilité qui s'attache à la fonction de l'intercesseur.

L'autel des Newekwe, ici reproduit montre à la partie supérieure une longue bande de bois peint et découpé qui représente la Voie Lactée, « poutre » du ciel. La figure ronde au centre est le Soleil entouré par les 7 étoiles de la Grande Ourse. Les demi-cercles noirs et blancs ainsi que les pyramides vertes inversées sont les nuages. A la pointe de ces dernières pendent des chauve-souris, annonciatrices de pluie, tandis que les « oiseaux du zénith » surmontent l'ensemble. A droite et à gauche, on voit des effigies de Paiatiyamu et des éclairs en zig-zag. Les plumes pendantes figurent le souffle vital, et le grand ornement suspendu au centre, en forme de croix horizontale, porte aux extrémités la représentation des étoiles des 4 vents. L'autel dressé sur le sol reproduit les mêmes symboles ; on notera, sur les deux poteaux avancés, à gauche, le puma bleu de l'Ouest, à droite, le puma jaune du Nord.

121. Ordonnancement d'un campement Ponka.
Annual Report of the Bureau of American Ethnology, nº 15, fig. 36, p. 228.

Pendant la période de la chasse au bison, les Indiens des Plaines adoptaient un mode de vie nomade à la poursuite du gibier. Néanmoins leurs campements étaient dressés selon des règles variables pour chaque tribu, mais qui, chez toutes, révèlent une correspondance étroite entre le système social et l'ordre de l'univers. C'est ainsi que les tentes des Ponka étaient distribuées autour d'un grand cercle coupé par deux axes perpendiculaires déterminant quatre secteurs : Terre et Eau, pour la moitié Wajaje ; Feu et Vents pour la moitié Tcinju. On comparera la formation de ce campement Sioux de l'Amérique du Nord avec le plan et le panorama du village Bororo du Brésil central également présentés dans cette exposition (nº 123).

122. Plan du village dit «des grandes kiva» et schéma d'une kiva (temple souterrain). *Bulletin of the Bureau of American Ethnology*, nº 111, carte p. 20 et nº 135, fig. 2, p. 19.

Un des traits les plus frappants de la culture pueblo qui s'étend, dans le sud-ouest des États-Unis, depuis la vallée du Rio Grande dans le Nouveau Mexique jusqu'à celle du Colorado en Arizona (et qui fut beaucoup plus importante dans le passé) est la construction de temples souterrains généralement appelés *kiva*. Le plan du village dit « des grandes kiva » montre le développement ancien de ce type d'architecture religieuse. Aujourd'hui encore, la kiva est dominée par des symboles cosmiques, comme on le voit par le schéma ci-dessus :

Le foyer (A) est appelé « ours », animal lié aux pouvoirs souterrains.

Une petite fosse (B) recouverte d'une planche permet, en faisant résonner celle-ci, d'établir le contact avec ces mêmes pouvoirs. Un troisième trou (D) figure la porte menant aux Montagnes des 4 points cardinaux, au Soleil et à la Lune ; les prières sont adressées à travers cette « porte ».

L'échelle (C) figure l'arc-en-ciel.

Les poutres du toit sont choisies parmi les mêmes arbres dont les ancêtres mythiques se servirent pour monter depuis le quatrième monde inférieur et à travers les trois autres, jusqu'à la surface de la terre.

Tout autour de la kiva est ménagée une banquette (E) dite « siège des nuages » où viennent s'asseoir les esprits invoqués dans les prières.

Pl. XXXII, fig. 1 et 2.

123. Panorama photographique et plan du village Bororo de Kejara sur le rio Vermelho. (État de Mato Crosso, Brésil).

Les villages bororo ont une forme circulaire ; les huttes du pourtour sont la propriété des femmes, alors que les hommes — mariés ou célibataires — passent le plus clair de leur temps dans la grande construction centrale, à la fois club, atelier et temple, dont l'entrée est rigoureusement prohibée aux femmes et aux enfants.

Chaque village est, théoriquement au moins, divisé en 8 clans dont chacun comprend 3 sections : supérieure, moyenne, inférieure. Quatre clans relèvent de la moitié Tugare, quatre autres de la moitié Cera, et se trouvent situés sur le grand cercle de part et d'autre d'une ligne parallèle au grand axe de la Maison des Hommes. Un autre axe perpendiculaire au précédent, regroupe les clans, toujours 4 par 4, en deux autres moitiés ; ceux d'en Haut (ou de l'Amont) ; ceux d'en Bas (ou de l'Aval).

Cette structure complexe n'a pas seulement des fonctions sociologiques précises ; elle reflète aussi un système cosmique et métaphysique. L'axe diviseur des moitiés correspond, dans un cas, au chemin qui conduit aux villages des morts ordinaires, dans l'autre cas à une direction Zénith-Nadir le long de laquelle évoluent les âmes des sorciers qui, ayant conclu un pacte personnel avec leur esprit (chaque sorcier a le sien) sont voués à un sort individuel, même dans l'au-delà. L'opposition entre les huttes familiales, propriété des femmes, et la maison centrale, domaine exclusif des hommes, est aussi une opposition entre le monde profane et le monde sacré ; entre la vie et la mort enfin, puisque la Société des Hommes au centre du village est l'incarnation permanente de la Société des Ames « régulières », qui, sous le déguisement des danseurs, reviennent périodiquement visiter le village au cours des cérémonies.

Photo C. Lévi-Strauss.

124. Katcina.

Ces santons — au sens le plus exact — sont des poupées destinées aux enfants, non seulement pour les distraire, mais pour les instruire dans une mythologie complexe qui compte plusieurs centaines de personnages. Beaucoup d'entre eux ont un caractère cosmique. On présente ici trois spécimens provenant des Indiens Hopi d'Arizona.

A) *Sio Humis*. Cette katcina représente le ciel d'orage, annonciateur des pluies bienfaisantes. La tablette qui surmonte et encadre

le masque a la couleur des nuages noirs ; elle est ornée de symboles figurant des pousses de courge et des fleurs d'hélianthus.

B) *Salako Mana.* Cette divinité concentre dans sa personne un grand nombre de phénomènes météorologiques : les nuages multicolores du ciel au début de la saison des pluies, figurés par la tablette découpée qui surmonte le masque, l'arc-en-ciel peint sur le menton ; la pluie, représentée tantôt par des larmes, tantôt par le décor du costume, qui est souvent couvert de longues plumes verticales.

C) *Telavai.* Cette katcina est la représentation de l'aube, dont le décor bleu et rose du masque et du costume évoque les nuances, ainsi que les boucles d'oreille — distinctives de cette divinité — en nacre de haliotis.

Collection du Dr Lacan.

125. Jeu de la crosse, indiens Fox.

Le jeu de la crosse (analogue à notre jeu de hockey) tel qu'il est pratiqué par les indiens Fox de la région des Grands Lacs peut aider à comprendre quelle put être la signification cosmologique du jeu de balle chez les anciens mexicains.

Les deux camps représentent respectivement, d'une part le Ciel et la Terre, de l'autre les morts et les vivants ; chaque partie est donc jouée contre les morts, représentés par une des moitiés cérémonielles. D'autres associations symboliques unissent le Ciel au jour, au soleil, au principe paternel, au Nord, au côté droit, aux activités rituelles et à la création du monde ; la Terre à la nuit, aux puissances souterraines, à la lune, au principe maternel, au Sud, au côté gauche, au bien-être physique et à la prospérité matérielle du groupe. D'un côté l'origine des choses, de l'autre leur continuité.

Pl. XXXII, fig. 3

LA SYMBOLIQUE COSMIQUE DU TEMPLE DE JÉRUSALEM

Que l'enceinte sacrée où demeurait le Dieu d'Israël ait eu une signification cosmique dans la pensée même de ceux qui l'ont conçue, qu'il s'agisse du tabernacle portatif du désert ou du Temple salomonien, c'est un fait que la comparaison avec les temples des autres religions de l'Orient semble imposer. Ce symbolisme paraît suggéré par plusieurs passages de l'Ancien Testament (*Exode*, XXV, 9 ; *Sag.*, IX, 8). Il n'est toutefois explicitement développé qu'à partir de Philon d'Alexandrie et de Flavius Josèphe. On le retrouvera dans les midrashim. Il en résulte qu'il a pu être influencé — et ceci est évident pour Philon — par les conceptions hellénistiques. Nous aurons donc à discerner les données primitives et des développements secondaires. Nous laisserons de côté la typologie eschatologique des Apocalypses qui relève d'un autre domaine.

Que le Temple dans son ensemble soit une figure de l'univers, Josèphe et Philon l'affirment également : « La raison d'être de chacun des objets du Temple écrit le premier, est de rappeler et de figurer le cosmos » (*Ant.*, III, 7,7). Et le second : « Il convenait que, construisant un sanctuaire fait de main d'homme au Père et au Chef de l'Univers, on prît des éléments semblables à ceux dont il avait fait le tout » (*Vit. Moys.*, III, 6). Ce symbolisme porte à la fois sur la disposition générale du Temple et sur les objets sacrés qu'il contient. La division tripartite du Temple, comportant le Parvis, le Saint et le Saint-des-Saints, est pour Josèphe le symbole des trois parties du cosmos : l'eau, la terre et le ciel : « La division du tabernacle imitait la nature universelle. En effet la troisième partie, qui était inaccessible aux prêtres, s'ouvrait comme le ciel à Dieu ; l'espace de vingt coudées était accordé aux prêtres, comme la terre et la mer sont accessibles aux hommes » (*Ant.*, III, 6,4. Voir III, 7,7)[1].

Philon donne dans un passage une interprétation analogue, en montrant dans le Saint-des-Saints la figure du ciel : « Le Temple suprême et véritable de Dieu, c'est, nous devons le penser, le cosmos dans son ensemble. Il a pour sanctuaire (νεώς) la partie la plus sainte de la réalité de l'Univers, le ciel, pour objets sacrés les astres, pour prêtres les anges qui sont

1. Le *Midrash Tadshé* précise que le Saint-des-Saints correspond au ciel, le Saint à la terre, le parvis à la mer (chap. 2).

au service de ses Puissances » (*Mon.*, II,1). Mais à cette interprétation qui est celle de Josèphe et qui correspond à la tradition, il en préfère une autre qui est le reflet de son platonisme : le Saint-des-Saints symbolise le monde intelligible, le Saint et le parvis le monde sensible (*Vit. Moys.*, III,4). Ceci d'ailleurs n'exclut pas la symbolique cosmique du Saint-des-Saints et en particulier de l'arche d'alliance : celui-ci en effet représente les archétypes intelligibles des réalités sensibles (*Quaest. Ex.* II, 55, 58).

A côté de la division tripartite du Temple, la symbolique cosmique concerne particulièrement les trois objets sacrés qui étaient contenus dans le Saint : le chandelier à sept branches, la table des pains de proposition et l'autel des parfums. Philon les rapproche dans ce remarquable passage : « Il convient de ne pas passer sous silence que, parmi les trois objets qui se trouvent dans le Saint, le chandelier, la table, l'autel des parfums, celui-ci signifie symboliquement l'action de grâces pour les éléments (στοιχεῖα), la table l'action de grâces pour les réalisations dans l'ordre des choses mortelles, le chandelier l'action de grâces pour tout ce qui s'accomplit dans le ciel, afin qu'aucune partie du cosmos ne puisse être accusée d'ingratitude, mais que nous voyions toutes les parties du monde rendre grâce chacune pour leur part, les éléments et les actions, non seulement sur la terre, mais aussi au ciel » (*Her.*, 46).

On voit qu'ici Philon rattache l'autel aux éléments, la table aux vivants terrestres, le chandelier aux astres. Ailleurs il montre « l'autel, placé au milieu, symbole de l'action de grâces de la terre et de l'eau, qui ont obtenu dans le cosmos la place centrale » (*Vit. Moys.*, III,9). C'est de l'eau et de la terre » que montent les exhalaisons » (*Id.*10[1]). La table avec les douze pains évoque pour Josèphe les douze mois de l'année (*Ant.* III,7,7). Pour Philon, elle désigne parfois le monde sensible, à qui convient la nourriture, par opposition à l'arche, symbole des intelligibles (*Quaest. Ex.*, II,69,95). Mais la *Vie de Moïse* l'interprète dans le sens de la symbolique des éléments, en la rattachant à l'air : « La table, où sont les pains et le sel, est située au Nord, parce que parmi les vents ceux du Nord sont les plus féconds » (*Vit. Moys.*, III, 10).

Mais des trois objets sacrés, celui dont le symbolisme est à la fois le plus fréquent et le plus constant est le chandelier à sept branches. La tradition ici est unanime. Josèphe l'atteste : « On lui avait donné autant de branches qu'on compte de planètes avec le soleil » (*Ant.*, III, 6,7). C'est pourquoi nous avons vu que pour Philon il désigne le ciel (voir aussi *Quaest. Ex.*, II, 73). Ceci revient souvent : « L'artiste ayant voulu qu'il y ait près de nous une imitation terrestre de la sphère céleste archétype a ordonné de fabriquer une œuvre très belle, le chandelier » (*Her.* 45).

1. Ceci rappelle la liturgie cosmique que décrit Péguy au début d'*Ève* : « Les vapeurs qui montaient faisaient un encensoir » (Œuvres complètes, 1941, p. 710).

Selon l'ordre « chaldéen », qu'il considère comme seul valable, Philon voit dans la tige centrale le symbole du soleil, au milieu des sept planètes (*Quaest. Ex.*, II, 75).

La symbolique s'étend à tous les détails du chandelier : l'or dont il est fait marque que le ciel est d'une cinquième essence, autre que les quatre éléments ; que cet or soit ductile est un symbole des cycles périodiques des planètes (*Quaest. Ex.*, II, 73) ; les trois calices portés par chacune des tiges sont les trois signes du zodiaque qui correspondent à chacune des saisons (Id., 76). Ceci est à rapprocher du voisinage, dans certaines synagogues contemporaines des premiers siècles chrétiens, du thème du chandelier et de celui « du soleil sur son quadrige, nimbé de sept rayons, entouré des douze signes du zodiaque et flanqué aux angles des figures des saisons »[1]. La zone éclairée par le chandelier symbolise la partie du ciel que parcourent les planètes (*Id*, 79), son poids d'un talent, à cause de l'unité, marque que le ciel est un et ne supporte la comparaison avec rien quant à la forme et à l'activité. (*Id*, 81). Les soixante-dix éléments dont, pour Josèphe, le chandelier est composé « rappellent les dix degrés » des sept planètes (*Ant.*, III, 7, 7).

Une autre pièce du Temple dont la symbolique est constante est celle du voile qui sépare le Saint du Saint-des-Saints. Les quatre couleurs des fils dont il est tissé désignent les quatre éléments (*Josèphe, Ant.*, III, 7, 7 ; *Philon, Vit. Moys.* III, 6 ; *Quaest. Ex.*, II, 85). Ailleurs Philon donne une symbolique différente. Le voile qui sépare le Saint du Saint-des-Saints représente l'air qui sépare le ciel immuable des régions sublunaires soumises au changement (*Quaest. Ex.*, II, 91). On voit qu'ici Philon est dans la ligne de la symbolique traditionnelle, puisque le Saint-des-Saints représente le ciel corporel. C'est aussi dans cette perspective qu'il montre dans les deux chérubins les deux hémisphères (*Vit. Moys.* III, 8).

Restent enfin les objets qui se trouvent dans l'enceinte la plus extérieure, le parvis. Les quatre cornes de l'autel des holocaustes figurent les quatre directions (*Quaest. Ex.*, II, 101). Les ustensiles qui servent aux sacrifices sont en fer et en airain. Philon rappelle à ce propos que l'or symbolise les réalités intelligibles, l'argent celles du ciel sensible, l'airain celles de la terre (*Id.*, 102). Le dernier terme correspond bien à la division tripartite de Josèphe, pour qui l'enceinte la plus extérieure correspond à la région terrestre. Philon, bien qu'il préfère l'opposition bipartite du Saint et du Saint-des-Saints comme monde sensible et monde intelligible, nous laisse entrevoir la persistance chez lui de l'opposition traditionnelle des trois régions du cosmos et témoigne ainsi de la symbolique originelle du Temple.

Ainsi les Juifs hellénistiques, au contact des conceptions pythagoriciennes ou posidoniennes, ont retrouvé le sens de la symbolique cosmique

1. Marcel Simon, *Verus Israël*, p. 40.

du temple de Jérusalem. Il reste que cette symbolique est presque absente de la Bible. En effet, à l'inverse de ce qui a lieu dans la religion cosmique, la présence de Iaweh dans le Temple constitue une réalité plus importante que sa présence dans le cosmos. Elle se rattache en effet à la théologie de l'alliance et à la relation privilégiée de Iaweh et du peuple de Dieu. Dans la perspective historique, qui est celle de la Bible, le Temple mosaïque constitue une promotion par rapport au Temple cosmique et il est lui-même ordonné au Temple eschatologique.

JEAN DANIÉLOU,
Professeur à l'Institut catholique de Paris.

BYZANCE

Bien des auteurs chrétiens, depuis le IVe siècle, ont comparé l'église à la Jérusalem Céleste, et évoqué le Ciel en parlant du plafond ou de l'abside des basiliques. Mais ce symbolisme cosmique, sommaire et incomplet, ne semble pas avoir trouvé une expression quelconque dans l'architecture contemporaine, et c'est à peine s'il fut reflété par l'iconographie (plafonds en voûtes étoilés). Il est certes possible que dans les basiliques anciennes l'architecture légère du ciborium dressé au-dessus de l'autel évoquât l'Univers : dès le IIIe siècle, au baptistère de Doura, des étoiles sur fond bleu garnissent la voûte d'un baldaquin de ce genre (au-dessus de la cuve baptismale) qui devient ainsi symbole du firmament. Mais faute de monuments, on ignore si ce symbolisme a été appliqué systématiquement aux ciboria des basiliques chrétiennes. Des analogies païennes et profanes (baldaquins au-dessus des trônes princiers) rendent cette hypothèse probable.

L'idée de considérer l'édifice de culte chrétien comme un microcosme et de lui donner la forme qui convient à une reproduction, réduite, de l'Univers, semble avoir pris naissance chez les théologiens et liturgistes de l'école de Pseudo-Denis l'Aréopagite vers 500. Elle est exprimée pour la première fois par saint Maxime le Confesseur (VIIe siècle) et appliquée à un édifice concret du VIe siècle dans une description versifiée (VIIe siècle) en langue syriaque de la cathédrale d'Edesse, Sainte-Sophie. Ce texte que nous reproduisons nous apprend que cette église-microcosme avait la forme d'un cube surmonté d'une coupole. C'est une forme très semblable (boîte rectangulaire légèrement allongée et surmontée d'une voûte) que Cosmas Indicopleustes donnait à l'Univers dans sa *Cosmographie Chrétienne*. Certains pavements en mosaïques des églises, à partir du VIe siècle, reflètent le même symbolisme cosmique et confirment que l'édifice cultuel chrétien était imaginé comme un microcosme.

L'empereur Justinien qui fit construire Sainte-Sophie d'Edesse éleva une autre église de Sainte-Sophie, la célèbre « Grande Église » de Constantinople, palladium de Byzance, chef-d'œuvre d'architecture byzantine. Si jamais une église avait des raisons de symboliser le Cosmos c'était Sainte-Sophie de Byzance, puisque, sanctuaire principal de l'Empire chrétien universel, elle se rattachait au palais du chef de cet État théocratique, lieutenant du Cosmocrator céleste ; c'est dans ce sanctuaire, colossal, que l'empereur venait apporter solennellement ses prières et ses

offrandes au Christ, son souverain au ciel. Aucune église, par ses fonctions, à la fois religieuses et politiques, ne se prêtait mieux à l'application du symbolisme cosmique. Or, comme Sainte-Sophie d'Edesse, elle adopte la forme architecturale d'un cube surmonté d'une coupole qui, avant Justinien, n'était nullement fréquente et peut-être inconnue aux constructeurs des églises et des cathédrales (mais appliquée seulement aux oratoires, martyria et baptistères). Nous croyons donc que Sainte-Sophie de Constantinople, comme celle d'Edesse, doit sa forme au symbolisme cosmique. Les quatre chérubins sur les pendentifs de la coupole, à Sainte-Sophie, témoigneraient dans le même sens : ces chérubins imitent ceux de l'Arche de Moïse, qui, disait-on, reproduisait le forme de l'Univers et était donc un microcosme.

C'est à l'époque justinienne que commence à se généraliser, à Byzance, le type d'église en cube avec coupole, et il est probable que le succès de cette architecture est à mettre en rapport avec le symbolisme cosmique. Une troisième Sainte-Sophie, à Salonique, nous en offre un exemple postérieur aux deux autres, mais encore archaïque. A partir du IX^e^ siècle, ce type d'église devient exclusif, à Byzance, et le soin qu'on y prend à maintenir la formule du cube surmonté de la coupole, quelle que soit la structure intérieure de l'édifice, prouve l'importance qu'on attribuait à cette formule.

C'est ce que confirme, d'autre part, l'économie des décorations murales des églises byzantines à coupole. Depuis le IX^e^ siècle, le choix et la distribution des sujets y sont soumis à une ordonnance rigoureuse qui, en plusieurs versions différentes, obéit toujours à une même idée générale : toutes les peintures d'une église figurent le Royaume de Dieu qui est représenté par Dieu, les anges, les saints et — dans certains cas — par les événements évangéliques, qui figurent dans ces décors, non pas simplement des épisodes historiques mais le mystère de l'incarnation et du salut que renouvelle chaque messe célébrée dans l'église. L'incarnation et l'œuvre terrestre du Christ ayant rendu aux hommes le droit de célébrer (par les offices d'église) le Seigneur ensemble avec les anges et les saints, l'évocation de l'histoire évangélique venait compléter l'illustration du thème du Royaume de Dieu. Chaque église appartient à ce Royaume, puisque le culte que les hommes y rendent à Dieu se confond avec celui que les anges éternellement lui rendent au ciel. Or, comme ce Royaume remplit l'Univers, son évocation symbolique pouvait s'inscrire aisément dans le cadre architectural de l'église à coupole, qui était un microcosme : le Christ dans la coupole, les anges dans les voûtes autour, les prophètes, apôtres et saints dans les voûtes les arcs et au haut des murs ; puis les scènes évangéliques du cycle mystique de l'incarnation, sur l'ensemble des murs, et d'autres saints encore. Les exemples les plus anciens ne comptent pas de scènes évangéliques, et cela permet d'établir un lien plus

étroit entre ces décorations qui figurent le Royaume de Dieu et les peintures des manuscrits du IXe siècle qui représentent le même sujet. On y voit, inscrites dans un cadre qui reproduit la silhouette de l'Univers (et de l'Arche) les images superposées de Dieu, des anges, et des « fidèles de Dieu » qui, dans les versions plus évoluées, celles qui annoncent les décorations des églises, sont spécifiés comme des saints.

ANDRÉ GRABAR,
Professeur au Collège de France,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

126. Image schématique du Monde. Illustration d'un traité de cosmographie, par Cosmas Indicopleustes, VIe siècle (copie du IXe s.).

Prêt de la Bibliothèque de la Sorbonne — Pl. XXXIII, fig. 1.

127. Même image du Monde, avec indication du séjour respectif de Dieu, des anges et des hommes (miniature dans le même manuscrit figurant la Deuxième Parousie).

Le choix et l'emplacement des personnages, par rapport au Monde, annoncent les décorations des églises.

Pl. XXXIII, fig. 2.

Les deux images ci-dessus représentent le Monde selon la science de la fin de l'Antiquité.

128. Image du Monde dans laquelle s'inscrit une Deuxième Parousie : miniature du IXe siècle dans le ms Bibl. Nat. gr. 923.

A la différence de la figure 127, ce n'est plus l'humanité entière, mais seulement la communauté des Saints qui apparaît sur l'image. L'Enfer est placé en dehors du Monde. Le choix et l'emplacement des figures, par rapport au Monde, annoncent les décorations des églises.

Photo, Archives Phot. — Pl. XXXIV, fig. 1.

129. Edesse. Sainte-Sophie. Reconstruction schématique de cette église du VIe siècle, disparue, d'après un poème contemporain.

A. Élévation.

B. Coupe, avec indication sommaire de l'emplacement des mosaïques.

Quoique détruit, ce monument est d'une importance capitale, car c'est lui que décrit le poème ci-dessous, selon lequel un sanctuaire de forme *cubique* surmonté d'une *coupole* figure le Monde.

Le même poème énumère les sujets iconographiques du décor en mosaïque de cette église du VI^e^ siècle, et en indique sommairement l'emplacement. On retrouvera un cycle semblable et des ordonnances analogues dans les églises conservées, à partir du IX^e^ siècle.

IV. En effet, c'est une chose réellement admirable que, (dans) sa petitesse, (il) soit semblable au vaste Monde,

— Non par les dimensions, mais par le type : *des eaux l'entourent, de même que la Mer (entoure le Monde).*

V. Voici que sa toiture *est tendue comme les* cieux : *sans colonnes, voûtée et close ;*

Et, en outre, (elle est) ornée de mosaïques d'or, comme le firmament *(l'est d'étoiles brillantes).*

VI. Et sa coupole élevée, voici qu'elle est comparable aux cieux des cieux.

Et, semblable à un casque, sa partie supérieure repose solidement sur sa partie inférieure.

VII. Ses arcs, vastes et splendides, représentent les quatre côtés du Monde ;

Ils ressemblent, en outre, par la variété des couleurs, à l'arc glorieux, (à) celui des nuées.

VIII. D'autres arcs l'entourent, comme des saillants rocheux surplombant la montagne ;

C'est sur eux et en eux et par eux qu'est reliée aux arches sa toiture tout entière.

IX. Son marbre est semblable à l'image non faite de main (d'homme), et ses parois (en) sont revêtues harmonieusement ;

Et par sa splendeur, tout poli et tout blanc, il rassemble en lui la lumière, tel le soleil.

XII. De chaque côté il possède une façade identique, car unique est le type de ces trois (façades),

De même qu'est unique le type de la Sainte Trinité.

XIII. En outre, dans son chœur brille une lumière unique par trois fenêtres qui (y) sont ouvertes ;

Elle nous annonce le Mystère de la Trinité du Père et du Fils et de l'Esprit-Saint.

XIV. En outre, la lumière de ses trois côtés est produite par de nombreuses fenêtres ;

Elle représente les Apôtres et Notre-Seigneur et les Prophètes et les Martyrs et les Confesseurs.

(*Extraits du* Poème sur Sainte-Sophie d'Edesse, *traduit du syriaque par M. A. Dupont-Sommer*, Cahiers Archéologiques, II, p. 30-32).

Pl. XXXIV, fig. 2 et 3.

130. Constantinople, Sainte-Sophie, VI^e^ siècle.

Aucun texte ne dit expressément que la « Grande Église » de la capitale byzantine était un microcosme. Mais, comparée par les contemporains au Temple de Salomon qu'on rangeait parmi les édifices cosmiques, Sainte-Sophie offre les deux caractéristiques cosmiques de Sainte-Sophie d'Edesse : *cube* couronné par une *demi-sphère*. Il est probable d'ailleurs que l'église d'Edesse s'inspirait de Sainte-Sophie de Constantinople, principal sanctuaire de l'Empire : les deux églises cathédrales dataient du règne de Justinien et étaient mises sous le même vocable de Sophie-Sagesse Divine (c'est-à-dire du Christ).

A. Coupe et plan (largeur : 72 mètres). Pl. XXXV, fig. 1 et 2.

B. Vue aérienne.

C. Vue intérieure.

Photo Institut Byzantin. Pl. XXXV, fig. 3.

D. Vue extérieure.

Photo Institut Byzantin. Pl. XXXV, fig. 4.

131. Salonique, Sainte-Sophie, VII^e^-VIII^e^ siècle.

Église *cubique* couronnée par une *coupole*; tandis que, d'un monument à l'autre la structure des églises change considérablement, ces deux traits essentiels sont constants; or, selon le poème sur Sainte-Sophie d'Edesse, c'est par ces traits qu'un sanctuaire peut imiter la forme de l'Univers.

A. Coupe et Plan (largeur, 35 m. 50). Pl. XXXVI, fig. 1 et 2.

B. Vue extérieure.

Photo Service des Monuments Historiques, Athènes.

132. Ancyre, Saint-Clément, VI^e^-VII^e^ siècle.

Église *cubique* couronnée par une *coupole*, (voir légendes aux n^os^ 130 et 131).

D'après G. de Jerphanion. Pl. XXXVI, fig. 3.

133. Athènes, Petite Métropole, X^e^ siècle.

Petite église *cubique* couronnée par une *coupole* (voir légendes aux n^os^ 130 et 131).

Photo Service des Monuments Historiques, Athènes.

134. Hosios Lucas en Phocide (Grèce), vers 1000 et XI^e^ siècle.

Deux églises en *cube* surmonté d'une *coupole*. Ces deux traits essentiels sont communs aux deux monuments, dont la structure intérieure est loin d'être la même.

A. Vue extérieure. Photo Institut Byzantin, Paris.

B. Plan (largeur : 16 m. 60). Pl. XXXVI, fig. 4.

135. Constantinople, Sainte-Sophie. Décor en mosaïques. X^e^ siècle.

Ce décor comprenait un Pantocrator dans la coupole, des chérubins dans les pendentifs, des prophètes et des saints évêques sur les murs droits, sous la coupole ; la Vierge et deux anges dans l'abside. On n'y voyait donc représentés que Dieu, les forces angéliques et les saints, c'est-à-dire les habitants du Royaume du ciel (voir n° 128). Ces figures y occupent les emplacements qui *grosso modo* correspondent aux images de la Deuxième Parousie inscrites dans la figure schématique du Cosmos (n^os^ 127 et surtout 128 où, les simples mortels étant exclus, les saints sont les seuls représentants du genre humain).

A. Emplacement des images monumentales, d'après Salzenberg. La plupart de ces images en mosaïque ont été retrouvées récemment, sous le badigeon turc, par les soins de Thomas Whittemore.

Pl. XXXVII, fig. 1.

B. Coupole vue d'en bas.
Photo Institut Byzantin. Pl. XXXVII, fig. 2.

C. Un saint patriarche. Mosaïque.
Photo Institut Byzantin.

D. Un des anges de l'abside. Mosaïque.
Photo Institut Byzantin.

136. Rome, Mosaïque de la Chapelle Saint-Zénon, auprès de Sainte Praxède, IX^e^ siècle.

Christ porté par les anges, dans la coupole ; prophètes, apôtres, martyrs, sur les murs autour. Cycle et emplacement, comme à Sainte-Sophie d'Edesse (VI^e^ siècle) et à Sainte-Sophie de Constantinople (X^e^ siècle) : c'est, inscrite dans le cadre d'un édifice-microcosme, la communauté des saints, les anges et Dieu, c'est-à-dire les habitants du Royaume céleste (cf. n° 128 : miniature de la Deuxième Parousie, contemporaine des mosaïques de Saint-Zénon).

A. Coupe de la chapelle (largeur : 6 m.), avec emplacement des images.

Photo Alinari. Pl. XXXVII, fig. 3.

B. Christ porté par les Anges. Pl. XXXVII, fig. 4.

C. Procession des saints.

137. Mosaïques de Hosios-Lucas en Phocide (Grèce). Vers 1000.

Le cycle est composé de deux éléments : *a*) les images qui appartiennent à la représentation du séjour de Dieu et des saints au Royaume du ciel ; ces images occupent, dans l'ensemble, les mêmes emplacements (coupoles, voûtes, arcs) que dans les monuments plus anciens (nos 128, 135, 136). — *b*) Un petit nombre de scènes évangéliques, sur les trompes d'angle et les murs droits (narthex). Introduit dans la décoration des églises cubiques à coupole après la victoire sur l'iconoclasme (vers 900), ce cycle évangélique évoque l'œuvre du Salut que renouvelle chaque liturgie célébrée dans l'église, en imitation de la liturgie incessante que les anges célèbrent au ciel. C'est à la faveur de cette interprétation que l'histoire évangélique a pu prendre place dans un décor qui figure le Royaume du ciel.

A. Coupe de l'église (largeur : 16 m. 70) avec emplacement des sujets des mosaïques

Pl. XXXVIII, fig. 1.

B. Mosaïques dans une voûte : image des saints.

Photo Institut Byzantin.

C. Mosaïque dans une trompe d'angle : scène évangélique.

Photo Institut Byzantin.

138. Mosaïques de l'église monastique de Daphni près d'Athènes. Vers 1100.

Décoration du type de Hosios-Lucas (n° 137) : Pantocrator, dans la coupole, prophètes dans le tambour, saints dans les voûtes ; un choix de scènes évangéliques, dans les trompes d'angle et sur les murs.

A. Coupe de l'église (largeur : 15 m. 50), avec emplacement des sujets des mosaïques. Pl. XXXVIII, fig. 2.

B. Coupole et tambour : Pantocrator et prophètes.

Photo Institut Byzantin.

139. Peintures murales à Qaranleq-Kilissé en Cappadoce (Asie Mineure Orientale). XI^e siècle. Chapelle monastique taillée dans le rocher. Art provincial byzantin.

A. Coupe de l'église rupestre (largeur : 5 m. 20), avec emplacement des sujets des peintures. Même distribution que dans les décors en mosaïque, mais une rangée de saints — habitants du Royaume Céleste — est ajoutée au bas des murs. Pl. XXXVIII, fig. 3.

B. Décor des voûtes : Christ et anges.

Photo Institut Byzantin.

140. Peintures murales à Elmalé-Kilissé en Cappadoce (Asie Mineure Orientale). XI^e siècle.

A. Coupe de l'église rupestre (largeur : 5 m. 30), avec emplacement des sujets (cf. légende au n° 139). Pl. XXXVIII, fig. 4.

B. Décor des voûtes.

Photo Institut Byzantin.

ISLAM

La représentation du monde paraît d'une façon générale tout à fait étrangère à l'art islamique.

L'esprit sémitique, et spécialement celui des arabes, a une certaine répugnance, un certain éloignement pour la figuration de la réalité.

En particulier, l'Islam l'a marqué par une quasi-interdiction religieuse qui d'ailleurs n'a pas été respectée d'une façon absolue.

Aussi faut-il le plus souvent chercher les représentations du monde dans les emprunts de l'art islamique aux civilisations qui l'ont précédé et singulièrement à l'Iran, à l'hellénisme et aux civilisations mésopotamiennes.

Sans parler du minaret de la Malwiya à Samarra, inspiré consciemment ou inconsciemment des ziggurats antiques de Mésopotamie, hauts lieux d'adoration, et du minaret de la mosquée d'Ibn Tulûn au Caire qui en est la réplique presque exacte, les miniatures mésopotamiennes illustrant des traductions du grec: (automates de l'École d'Alexandrie ou traités astronomiques et géographiques) semblent à travers l'influence iranienne des reflets du monde grec. Cependant, sans être à proprement parler cosmologique, en connexion avec les traités d'astronomie et d'astrologie l'image des signes du zodiaque se trouve fréquemment dans l'iconographie musulmane.

Déjà à Quṣayr 'Amra, ils sont peints sous une coupole des bains du palais et plus tard avec les Ortokides qui encouragèrent les sciences astronomiques on les voit gravés ou incrustés en argent sur le bronze.

A ces signes se rattache celui du dragon dont la tête figure le nœud ascendant de l'orbite de la lune tandis que la queue du monstre figure le nœud descendant.

Là se retrouve le mythe antique des éclipses : lune dévorée par le dragon.

La porte du Talisman à Bagdad (1180-1225) nous en donne une figuration très stylisée.

Les Fatimides aussi, dynastie se réclamant de l'Iran, représentent le monde et ses contingences — Maqrizî décrivant le trésor pillé par les Turcs au Caire, que le calife al Mustanṣir billah conservait de ses aïeux nous dit : « Un coupon de soie de Tustar qurqûbî parvint à Fakhr al 'Arab ; il était d'une facture exceptionnelle, tissé d'or et de soie de toutes couleurs ; al Mu'izz li dîn allah l'avait fait faire en l'an 353 /954 ; sur ce tissu figuraient

les régions de la terre (climats), ses montagnes, ses murs, ses villes et ses cours d'eaux ainsi que ses voies de communication, comme si c'était une géographie — Il y avait aussi des vues de la Mecque et de Médine très clairement représentées ; chaque ville, chaque montagne, chaque pays, chaque route portait son nom écrit en or, en argent ou en soie, et à la fin de l'inscription était écrit : voici ce qu'a ordonné de faire al Mu 'izz li dîn allah par amour pour Dieu et pour illustrer les voies de l'envoyé de Dieu en l'an 353/954 ».

Selon l'hypothèse d'Ernst Diez, les deux tours de victoire de Ghazna, l'une au nom de Mahmûd Subuktakîn (902-1050) l'autre au nom de Mas'ûd (1094-1114), toutes deux bâties sur le plan d'une étoile à huit branches, seraient des représentations du monde. Faut-il rechercher l'origine de cette figuration du cosmos par une étoile à huit branches dans la civilisation babylonienne ou y voir avec al Bîrûnî un point de contact entre l'Iran et l'Inde?

A un autre point de vue on peut considérer que la Ka'ba, la pierre noire du sanctuaire de la Mecque, lieu de pélerinage des arabes dès avant l'Islam, est réputée parmi les Musulmans pour être le centre du monde; aussi peut-on estimer à certains égards qu'elle constitue avec les monuments qui l'entourent une sorte de cosmos.

Quelques carreaux de faïence du XVII^e^ siècle nous en donnent l'aspect sec et un peu schématique.

Peut-être aussi l'art des jardins persans qui fleurit parmi les pavillons de plaisance d'Ispahan, copié ensuite par les Turcs, et qui est sans doute en relation avec le jardin chinois, tente-t-il de figurer comme un résumé des charmes terrestres.

Au XVIII^e^ siècle, le plan rigide et régulier de Farahabâd, la division rectilinéaire du parc en carrés limités par des canaux suggèrent les quatre climats et les quatre fleuves du Paradis, Le Paradis de l'Islam n'est en effet que le reflet des douceurs multipliées du monde d'ici-bas.

Le mot même de *Firdaus*, paradis, comme le mot djanna n'ont-ils pas le sens premier de jardin?

Cependant, d'autre part, ces grands jardins clos dont la perspective est ramenée vers le centre nous rappellent les grands parcs à gibier des souverains sassanides.

Tout à fait en marge de l'Islam orthodoxe, des sectes hérétiques aux doctrines secrètes (Ikhwân al Şafâ, Nusairis, Bektashis) qui sont sans doute à l'origine de l'art de la « Maçonnerie », issues en partie de l'hermétisme alexandrin, ont inspiré à l'art contemporain des Fatimides des figures fermées que l'on peut vraisemblablement considérer comme des représentations schématiques du cosmos.

Elles trouveront dans l'Islam postérieur un écho mille fois répété.

D'une part, l'astrologie et la magie les emploieront. Mais on pourra

également suivre leur développement dans les thèmes du polygone étoilé qui, de l'Orient à l'Espagne, sera universellement adopté dans la décoration musulmane.

Par ailleurs, des dessins, illustrant les cérémonies d'initiation de l'ordre des derviches Bektashis, nous montrent l'homme comme un reflet de l'Univers tout entier et comme le centre virtuel d'un système astral.

JEAN DAVID-WEILL,
Conservateur au Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE

Louis Massignon, *Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam*, Syria, II, 1921, p. 49, et 149.

Louis Massignon, *Les infiltrations astrologiques dans la pensée religieuse islamique*, Erano's, Jahrbuch 1943, Zurich X p. 297.

Bjshr Fares, *Essai sur l'esprit de la décoration islamique*, Le Caire 1952.

Briggs, *Muhammedan Architecture*, Oxford, 1924, Ch. X, The nature of Saracenic ornament, p. 125.

Willy Hartner, *The pseudo planetary nodes of the moon's orbit*, Ars Islamica, Vb, 1938, p. 113.

Ernst Diez, *Die Siegestürme in Ghazna als Weltbilder, die Kunst des Orients* I p. 37.

Gaudefroy-Demombynes, *Le pèlerinage*, Annales du Musée Guimet.

Arthur Upham Pope, *Survey of Persian Art*, Text, II, Ch. 44 p. 1427, Gardens.

J. K. Birge, *The Bektashi order of Dervishes*, Londres, 1937.

141. Qusayr 'Amra (721 ap. J.-C.).

Reconstitution de la coupole d'une salle du palais représentant les signes du zodiaque.

D'après F. Saxl.

142. Minaret de la Malwiya à Samarra.

143. La porte du Talisman à Bagdad (1180-1225).

144. Horloge aux Paons. École abbâside, Égypte, 1354 ap. J.-C.

Feuillet d'un manuscrit du Traité sur les automates d'al-Jazarî, copié en le mois de safar, 755 de l'hégire (février-mars 1354 ap. J.-C.) par Mohammad ibn Ahmad pour Nâsiru'd-dîn Mohammad ibn Tulak, émir turc au service du sultan égyptien as-Salahu'd-dîn Sâlih.

Les automates, généralement mûs hydrauliquement, étaient parti-

culièrement appréciés des califes abbâsides. Les horloges marquant les heures et aussi la nouvelle lune étaient construites en relation étroite avec les conceptions astrologiques et astronomiques de l'époque.

L'image représente une horloge hydraulique dont les contours sont tracés en rouge. Son cadran, divisé en quinze parties égales par les boules argentées des heures, a la forme d'un demi-cercle qui repose sur un socle renfermant des automates figuré par trois médaillons, dont celui du milieu est plus grand que les autres. Le premier contient une paonne perchée de profil sur une boule d'or, en train de becqueter sa pâture ; le second deux paons affrontés aux queues déployées et le troisième, un paon vu de face, au cou légèrement baissé, dont la queue se termine par des fleurons décoratifs.

Le livre des *Mille et Une Nuits* (tr. Mardrus, Paris, 1905, VIII, pp. 69-70) donne la description d'une horloge semblable, composée « d'un grand bassin d'argent au milieu duquel se trouve un paon en or entouré de vingt-quatre paonnes du même métal... chaque fois qu'une heure est écoulée du jour ou de la nuit, le paon donne un coup de bec à l'une des vingt-quatre paonnes et la monte, en battant des ailes, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il ait monté toutes les paonnes, en marquant ainsi les heures ; puis lorsque le mois est écoulé de la sorte, il ouvre la bouche et le croissant de la nouvelle lune apparaît au fond de son gosier. » (cf. Stchoukine, les Miniatures persanes au Musée du Louvre).

On notera ici le symbolisme du paon, animal cosmique qui, lorsqu'il fait la roue, figure soit l'univers, soit la pleine lune, soit le soleil au zénith.

Musée du Louvre-Guimet n° 7875.

145. Les tours de Ghazna représentations du monde. Voir plans nos 146 et 147.

A. Tour de Mahmûd Subuktakîn (902-1050).

B. Tour de Mas'ûd.

D'après A. U. Pope. Pl. XXXIX, fig. 3.

146. Représentation du monde dans l'antiquité iranienne.

Le monde est divisé en sept kairshvar (parties du monde ou zones).

Notre terre Hvaniratha est au centre des autres parties du monde, séparée des autres par l'océan, ce qu'indique le terme indien dvipa, c'est-à-dire île.

Le monde central Hvanirathum doit être représenté comme lumineux tandis que les autres portent la couleur de leur propre planète.

D'après K. Schultz. Pl. XXXIX, fig. 1.

147. Représentation du monde selon Darius.

Cette représentation du monde, babylonienne, est à la base de la division de la monarchie perse de Darius I représentée sur l'inscription du rocher de Bugistan.

D'après F. W. Kõnig.

Pl. XXXIX, fig. 2.

148. Carte des pays de l'ancien Iran. Comparer avec les nos 146 et 147.

149. La K'aba, d'après une plaque murale en faïence, XVIIe siècle.

La K'aba est le sanctuaire sacré de la Mecque, lequel contient la fameuse *pierre noire,* météorite considéré comme sacré. On en fit remonter le culte à Abraham ; elle est le *centre du monde* et c'est dans sa direction (Qibla) que se tourne le musulman pour faire sa prière.

Musée du Louvre no 3919.

Pl. XXXIX, fig. 4.

150. Dessin illustrant une cérémonie d'initiation de l'ordre des derviches Bektashis, XVIIIe siècle.

D'après Y. K. Birge, pl. XVII, p. 259.

MOYEN AGE OCCIDENTAL

Pour les fidèles comme pour les théologiens du Moyen Age, l'Église chrétienne est universelle ; son règne s'étend — ou doit s'étendre avant la fin des temps — sur le monde entier ; elle coordonne toutes les activités humaines, elle résume toutes les connaissances humaines. Elle est l'instrument de Dieu sur la terre ; en tant qu'institution, elle est véritablement l'image du monde : *Ecclesia enim figuram mundi gerit*, dit Pierre Damien (Migne, *Patr. Lat.*, 144, c. 907).

Symboliquement, cet universalisme de l'Église de Dieu se reporte sur l'édifice matériel, l'église. Durand de Mende le dit bien, dans son *Rationale :* « *secundum historia* », l'église est Jérusalem, ville de Judée ; « *secundum allegoria* », elle est l'Église universelle ; « *secundum anagoga* », elle est le royaume des élus, la future Église éternelle du paradis ; elle est même — « *secundum tropologia* » — un microcosme, l'âme humaine, l'homme. Cette chaine de symboles — le monde — l'Église — l'église — peut également conduire de l'édifice vers l'Univers.

Le temple de Dieu, où son culte est célébré, est l'Église chrétienne, le Temple de Dieu, qui en est l'organisateur, le constructeur : *Dominus autem Templi sui aedificator, consecrator et inhabitator*, comme l'appelle Honorius d'Autun (Migne, *Patr. lat.*, 171, c. 748). A l'imagination, l'Église universelle se présente comme un immense édifice, ou comme une ville, telle la *Civitas Dei* de saint Augustin. Et, comme cette Église, le monde qu'elle signifie peut être représenté par un édifice, bâti par Dieu ; dans un texte fort étrange publié par Wright, *Alanus ab Insulis* nomme Dieu « *mundi elegans architectus... stupendi artifici artificiosus artifex... admirandi operis operarius opifex...* » Une des images fréquentes des Bibles médiévales, au chapitre de Genèse, montre un démiurge, un compas d'architecte en main, délimitant l'œuvre de sa création.

***

Un texte a joué, depuis les origines du christianisme, un rôle essentiel dans ces spéculations, l'*Apocalypse* de saint Jean. En tant que Révélation, il fournit un fondement à la théologie mystique, mais aussi à la liturgie. L'hymne rituel de la consécration d'église, chantée depuis le x^{e} siècle en occident, s'y refère textuellement :

Urbs Hierusalem beata, dicta pacis visio
Quae construitur in coelis, vivis ex lapidibus...

La Jérusalem céleste, cette ville forte cernée de murs aux douze portes, disposées trois par trois aux quatre points cardinaux, image régulière et carrée du monde futur où séjourneront les bienheureux après le Jugement, édifice qui remplacera l'édifice du monde actuel, cette ville a inspiré, on le sait par de nombreuses recherches récentes, les interprètes sacrés de l'architecture, les liturgistes et les bâtisseurs des premières basiliques chrétiennes ; avec des développements plus vastes, et plus précisément cosmologiques, elle inspira aussi les penseurs et les constructeurs byzantins. Le Moyen Age occidental reprit ces thèmes, en les puisant aux mêmes sources ; depuis l'époque carolingienne, une très complexe symbolique de l'architecture religieuse s'y développa, jusqu'à son couronnement, dans les écrits du XII^e^ et du XIII^e^ siècles, de Honorius dit d'Autun, de Sicard de Crémone, de Durand de Mende et du pape Innocent III.

***

C'est aussi à la même époque — au moment de l'essor de l'architecture gothique — que ces symboles, en dépassant leur valeur liturgique ou allégorique, se cristallisèrent dans les formes de l'art. La Cathédrale est non seulement spirituellement, mais encore matériellement, l'image de l'*Ecclesia* et du monde. Son immensité même nous invite à cette comparaison ; sa masse, sensiblement orientée vers les points cardinaux par les deux vaisseaux croisés, surmontée de tours aériennes et de ces tourelles en miniature que sont les pinacles, pointant vers le ciel ses flèches, est à l'image d'une ville de Dieu, gardée par des anges, d'un univers bâti par des forces surnaturelles — la Grâce de Dieu. Ses divisions intérieures et ses subdivisions presque infinies, mais ordonnées selon des combinaisons numériques ou géométriques rigoureuses, ses perspectives et ses circulations multiples, sont à la mesure de la ville céleste. Ses voûtes sont l'image du ciel étoilé, son sol — chargé d'un labyrinthe circulaire — est l'image de la terre et du monde souterrain. Ses parois translucides, garnies de vitraux multicolores, sont une représentation matérielle des murs de la Jérusalem céleste, bâtis en pierres précieuses. Les « fenêtres solaires » — ces immenses roses où se placent les images de la genèse et de la fin du monde, ou bien des résumés cycliques de la science ou de la destinée — reprennent, à une échelle exceptionnelle, une forme cosmique aussi vieille que les croyances humaines. Si l'on interroge, comme le fit Mâle, l'iconographie des portails et des vitraux, ou le répertoire ornemental des chapiteaux, on retrouve dans la Cathédrale l'ampleur de l'enseignement encyclopédique de l'Église, la marque de son universalisme temporel et spiri-

tuel. Plus encore que par le truchement de certains « thèmes cosmiques » précis — ils sont nombreux — c'est par sa signification totale que l'architecture gothique apporte le témoignage essentiel sur le lien inévitable entre la pensée religieuse et la pensée cosmique, entre la manière de concevoir Dieu et la manière de représenter l'univers. Les récentes recherches de Panofsky montrent peut-être un des facteurs de cette exactitude du rapport entre la théologie et l'architecture, entre l'art de bâtir entre 1140 et 1270 et la scolastique thomiste, qui chercha à donner du monde et de Dieu l'explication la plus cohérente, la mieux « construite ».

LOUIS GRODECKI.

BIBLIOGRAPHIE

J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Fribourg i.B, 2e éd., 1924.

E. Mâle, *L'art religieux en France au XIIIe siècle*, Paris, 1948 (6e éd.).

H. Sedelmayer, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, 1950.

E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, 1951.

151. La mappemonde.

Manuscrit français du XIIIe siècle (vers 1240). Le monde s'ordonne en forme de cercle, contenant une ville cernée de murs droits et cantonnée de tours rondes ; c'est l'image de l'année, partagée en mois, semaines, jours et heures, que distribuent les quatre éléments (Eau, Air, Terre et Feu) ; aux quatre directions cardinales correspondent, trois par trois, des signes du zodiaque, des saisons, des tempéraments et des âges de la vie. Ce schéma est tout architectonique, comme le prouve, par exemple, la comparaison avec la forme et la distribution des sujets dans la Rose de la cathédrale de Lausanne.

Cf. Ellen J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Berne, 1952, pp. 18-32.
Manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, 3516, fol. 179 rto.

152. Dieu Architecte.

Miniature d'une Bible française du XIIIe siècle. Un compas d'architecte à la main, penché sur son œuvre, Dieu trace le contour rond du monde ; on possède des images analogues, profanes, d'architectes à leur œuvre, compas à la main. C'est le « *Deus mundi elegans architectus* » de *Alanus ab Insulis (Alain de Lille)*.

Cf. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berne, 1948, pp. 529-531.
Vienne, Bibl. Nationale, ms. 2554, fol. I. Pl. XL.

153. Schéma cosmologique de la Rose de Lausanne. Vers 1235.

C'est un schéma analogue à celui du manuscrit de l'Arsenal, à la différence que le schéma de Lausanne développe les thèmes et ajoute, aux signes du zodiaque, les Travaux des Mois, aux directions cardinales leurs symboles que sont les Fleuves du Paradis, et les Peuples mythiques. La structure polylobée, alternant les carrés et les formes circulaires, semble imposée ici à l'architecture par les sources graphiques.

Cf. E. J. Beer, *op. cit.* pp. 33-37.

154. Vue latérale de la cathédrale de Reims. Vers 1235-1250.

La cathédrale, symbole de l'Église et image de la Jérusalem céleste, la ville de Dieu, est gardée par des anges placés dans les tours de l'enceinte (ces tours sont les pinacles des culées) : *Super muros tuos, Jerusalem, constitui custodes...* (Isaïe, LXII,6).

Cf. H. Sedelmayer, *op. cit.* pp. 141-142.

155. Vue intérieure de la cathédrale de Chartres. Début du XIII[e] s.

L'orientation même des églises du Moyen Age, dont le chœur pointe vers l'Est, fournit le sens cosmologique parfaitement conscient. Le côté Nord — côté des ténèbres — est souvent réservé à l'illustration de l'Ancien Testament, il représente, symboliquement un âge de la vie du Monde ; de même le Sud est le symbole du Salut et de l'Age sous la Grâce. Sur la symbolique des directions cardinales de l'église, J. Sauer, *op. cit.* pp. 87 et suiv.

156. Partie centrale de la façade de la cathédrale de Reims. Vers 1240-1250.

Cette façade — consacrée à la *Virgo-Ecclesia*, épouse spirituelle du Christ *(Sponsa Dei)*, c'est-à-dire l'Église — montre sur ses contreforts les figures des Fleuves du Paradis, des Atlantes qui sont les Parties du Monde, etc. Ces quaternités symbolisent les Évangélistes, les Vertus Cardinales etc. et sont mises en comparaison avec les quaternités cosmiques.

Cf. M. Paillard, *le Portail de Reims*, Mâcon, 1936. Pl. XLI.

157. Rose occidentale de Notre-Dame de Paris, vers 1225.

C'est une de ces « roses universalistes », où la fusion des thèmes cosmologiques et des thèmes sacrés a été recherchée pour la démonstration de l'unité essentielle entre l'Église et le Monde. Autour de la Vierge-Église, entourée par les Prophètes, s'établissent, à la partie haute de la rose, les Vertus et les Vices, à la partie inférieure, les signes du Zodiaque et les Travaux des mois.

Cf. E. Mâle, *L'art religieux en France au XIII[e] siècle*, Paris 1894.

158. Le labyrinthe de la cathédrale de Chartres. Vers 1220 (?)

A Reims, on désignait par le mot *Dedalus* une semblable incrustation (perdue) du dallage de la nef; ceci conduit à supposer une tradition antique à l'origine de cette forme. Il semble que les labyrinthes étaient les images du chemin de l'humanité à travers le temps (ou, parfois, du « chemin de Jérusalem »); ils représentaient aussi le monde terrestre et souterrain.

Cf. E. Caetani-Lovatelli, Labirinti e il loro simbolismo nell' età di mezzo, *Miscellanea Archeologica*, Rome, 1891, pp. 199 et suiv.; V. Brandicourt, Les labyrinthes d'églises, *Cosmos*, janvier 1900.

Pl. XLII.

159. Intérieur de la cathédrale de Bourges. Vers 1220-1250.

Selon tous les écrivains du Moyen Age, la voûte de l'église est, symboliquement, la voûte céleste — « *constructa in cœlis* » — de la Jérusalem apocalyptique. Il n'est pas sans intérêt à méditer cette signification pour chercher une genèse spirituelle de l'extraordinaire hauteur de ces voûtes, de la volonté de les montrer comme « suspendues » sur des maigres supports, au dessus des fenêtres.

Cf. H. Sedelmayer, *op. cit.* p. 59 et suiv. et passim.
Cliché Tel, photo Marc Foucault.

160. Sainte-Chapelle de Paris, vue intérieure. 1245 environ.

Pleine réalisation des possibilités techniques de l'art de bâtir du XIII^e^ siècle, la Sainte-Chapelle est ce « Temple de Graal » aux murs translucides que rêvèrent les poètes, cette Jérusalem céleste que décrivit l'Apocalypse. Sur ces vitraux auxquels l'édifice sert de chassis, se développe l'histoire du monde, depuis sa création, à travers la Vie du Christ, jusqu'au Temps Présent et jusqu'à l'avenir — la fin du monde et le Jugement.

Cf. H. Lichtenberg, *Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung*, Munster, 1931; M. T. Engels, *Zur Problematik der mittelalterlichen Glasmalerei*, Berlin, 1937.

161. Façade Sud du transept de la cathédrale de Strasbourg. 1230-1240.

La porte de l'église est la « *porta cœli* » où un enseignement subtil montre le Triomphe de la Vierge (aux tympans), la concordance (et l'opposition) de l'Ancienne Loi et de la Nouvelle Loi en la personne de Salomon-Christ; les deux «encyclies» qui surmontent la façade sont l'opposition de deux ères du monde sur le plan moral : la supériorité des Vertus de l'Église du Christ sur les sacrifices de l'Église des Juifs.

Cf. G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951.
Cliché Tel, photo Marc Foucault.

LA RENAISSANCE

La valeur symbolique de l'architecture « humaniste » des XV^e^ et XVI^e^ siècles n'a été reconnue que depuis peu. Elle s'impose pourtant du fait que l'art italien, là où il est docile à l'esprit de l'humanisme, adopte les formes antiques ou paléo-chrétiennes, en leur prêtant une signification élevée ; mais, comme au Moyen âge dont l'optique n'est pas ici modifiée, on ne trouve pas à la Renaissance les articulations précises de l'imagination qui permettaient de faire de l'édifice sacré un *speculum* du monde ; la pensée chrétienne s'exerce sur un autre plan. Ce qui compte, c'est la beauté pure, c'est l'idéal harmonique qui signifie à la fois la perfection de la nature et celle de la divinité. L'histoire du « plan central » illustre clairement cette préoccupation, que l'on a souvent négligée, en ne croyant pas nécessaire d'ajouter à la recherche esthétique et archéologique le couronnement symbolique, abstrait mais intense, qui lui convient. Il est indiqué dans les textes, où se multiplient à partir de 1450 les spéculations théoriques sur l'architecture et ses formes absolues. Pour un cas comme le « Polyphile », où se fait nettement jour l'inclination naturaliste d'un certain paganisme teinté de mystique, cette recherche d'une perfection et d'une harmonie souveraines, ne constitue qu'un nouvel épisode de l'art sacré de la chrétienté.

La suggestion du « cosmos » et de ses caractères, est fréquente dans la peinture et dans l'ornement, mais elle n'est pas toujours évidente à cause de la multiplicité des types de symboles. Et l'on n'aperçoit à aucun moment un système d'images ou d'ornements s'adaptant à tous les aspects de l'édifice, de manière à organiser son décor comme une illustration du « monde ». Il subsiste seulement dans la pratique et l'on voit indiquée chez les théoriciens, l'habitude de suggérer l'Univers par la peinture des voûtes. Mais cet élargissement « cosmique » de l'architecture obéit dans la plupart des cas, à une inflexion « historique » qui correspond à la vogue de l'astrologie. On inscrit moins le ciel dans la voûte, qu'un certain moment du ciel, définissant une date que l'on veut commémorer. Dans l'ordre sacré, ce sera un moment capital de l'histoire de l'Église ; dans l'architecture profane, un horoscope.

Ainsi, les formules archaïques ou orientales de symbolique architecturale ne reparaissent pas nettement à la faveur du « retour à l'antique ». L'intention est sans doute parfois la même, mais le souci de trouver le symbole dans le type absolu de l'art plutôt que dans une image analogique,

éloigne de la « représentation » proprement dite du cosmos ; et, d'autre part, l'évocation de l'ordre céleste est déviée par l'obsession astrologique et subit une sorte de réfraction qui introduit la hantise du temps et du destin personnel, propre à la Renaissance.

ANDRÉ CHASTEL,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études

BIBLIOGRAPHIE

I

Palladio, *Quattro libri di Architettura*, Venise, 1570.

H. Strack, *Central und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*, Berlin, 1882.

L. H. Heydenreich, *Die Sakralbau-studien Leonardo da Vinci's*, Leipzig, 1929.

Giovannoni, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, 2e éd., Milan, 1935.

J. P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 2e éd., Londres, 1939.

R. Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism*, Londres 1949, 2e éd. 1952, I, the centrally planned church and the Renaissance.

II

Alberti, *De re aedificatoria*, Ire éd., Florence, 1485.

P. H. Michel, *La pensée de Léon-Baptiste Alberti*, Paris, 1930.

A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932.

F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Rome 1934.

Ch. de Tolnay, *The music of the universe dans* « The Journal of the Walters Art Gallery », IV (1943).

H. Prado et G. B. Villalpando, *In Ezechielem Explanationes*, vol. II, Rome, 1604.

A. Chastel, *Problèmes de l'Architecture à la Renaissance*, dans « Humanisme et Renaissance », XIII (1951), p. 362 et s.

I

LE PLAN CENTRAL

L'édifice à plan central : rotonde des Baptistères, construction en croix grecque des mausolées ou des églises, avait dominé l'imagination des constructeurs à l'époque de la Rome chrétienne, et triomphé dans l'art byzantin. Son élimination caractérise le Moyen âge occidental ; sa réapparition sous des formes parfois très fidèles aux types paléo-chrétiens, vieux d'un millénaire, la Renaissance ; *Santa Maria dei Carceri* élevée à Prato à partir de 1485 par Giuliano

da San Gallo, vient en tête d'une nombreuse série qui mène à *Santa Maria della Consolazione* à Todi (1508), extrêmement proche de certains schémas de Léonard, au charmant *Saint Éloi des Orfèvres* de Rome (après 1509) dessiné par Raphaël, au nouveau *Saint-Pierre*, et aux recherches de Palladio. S'il est assez difficile d'analyser ce qui subsiste du symbolisme ancien dans ces édifices, l'orientation d'esprit des humanistes et des théoriciens qui les ont inspirés ne fait aucun doute : ils aperçoivent dans le plan central, établi sur le cercle et le carré, une analogie abstraite du cosmos, qu'achèvent de traduire les rapports mathématiques harmonieux.

162. L'étrange *Hypnerotomachia Poliphili* publiée à Venise en 1499, décrit l'initiation amoureuse du héros dans le temple de Vénus Physizoé *(Vie de la Nature)*.

Cet édifice, au vocable explicite, est une rotonde minutieusement décrite de manière à mettre en évidence le caractère symbolique de son architecture et de son décor : plan circulaire, à l'image de la Nature dont les cycles astronomiques sont inscrits dans les mosaïques de l'intérieur, les dix figures d'Apollon et les muses — qui représentent l'harmonie universelle — commandent les dix subdivisions de l'édifice. La voûte elle-même portée par dix colonnes corinthiennes reposant sur piédestal carré, est ornée d'entrelacs de vigne sortant de dix ceps, qui rappellent, par exemple, le mausolée de Sainte-Constance à Rome ; à la citerne magique placée au centre du temple, répond à la clef de voûte l'énigmatique méduse qui est la face effrayante de la nature.

Discours du Songe de Poliphile, traduction de Jean Martin, 1546.

Le temple de Vénus Physizoé

» Ainsi nous continuasmes tosjours tant que nous perveimes sur la rive de la mer en un lieu fort plaisant auquel estoit édifié un temple sumptueux consacré à Vénus Physizoé. Sa forme estoit ronde et avoit de hauteur autant que le diamètre de son cercle ; et pour la bien conduire, l'architecte en premier lieu avoit faict sur le plan un rond et dedans un carré, puis avoit divisé le diamètre du rond en cinq parties et en avoit supply une sixième sur le centre. Sur laquelle il avoit tiré un autre cercle et sur iceluy érigé ce bel édifice...

» Par dedans l'œuvre, contre chaque pillier estoit posée une colonne corinthienne de porphyre, de hauteur ionique, c'est-à-dire de neuf diamètres sans les chapiteaux qui estoient de cuyvre doré. Ces piliers reposoient sur beaux piedestalz quarrez...

» La muraille estoit de musaïque dorée, contenant en peincture les propriétez des douze moys de l'an et leurs dispositions selon le cours du soleil par le zodiaque et pareillement de la lune, ensemble leurs conjonctions, oppositions, quadratures, éclipses et autres aspectz ; et pourquoi elle se montre cornue, puis demye et post après ronde. Aussi l'on y pouvoit voir les révolutions d'iceluy soleil par les equinoctiaux solstices et tropiques. Puis comment se font la nuit et le jour, avec la division des quatre saisons annuelles, asavoir : hyver, printemps, esté, automne. Plus la nature des planettes et estoilles fixes, avec leurs influences et effectz ; qui me feit présumer que telle peincture estoit de l'invention dù grand astrologue Petosiris, ou du mathématicien Necepsus...

» Au-dessus de la frise et cornice, sur les saillies qu'elles faisoient à plomb des colonnes de porphyre, contre les pilliers quarrez estoient posez sur l'une Apollo jouant de sa lyre, et sur les autres les neuf muses toutes de relief, faictes de pierre pilate...

» La grande retube ou voulte ronde estoit plutôt œuvre divine que terrestre. Toute cette rondeur estoit enclose d'une vigne de dix sepz, sortans chacun d'un vase posé sur la dernière corniche à plomb des muses et des colonnes, de la mesme fonte de cuyvre doré. La vigne emplissait toute la concavité de la voulte, par beaux entortillements de ses branches, fueilles et raisins ; parmi lesquels estoient faicts des petits enfans comme pour les cueillir et des oyseaux voletans alentour avec des lezards et coleuvres moulés sur le naturel...

» Toutes les mesures et proportions de ce sumptueux édifice avoient esté si bien ordonnées et disposées que le dedans et le dehors s'accordoient et respondoient l'un à l'autre en pilliers, colonnes et ceintures. Au milieu de ce temple estoit levée la bouche d'une cisterne faée, à l'entour de laquelle se monstroit taillée en demy-bosse une danse des nymphes... A la clef de la voulte, au milieu du rond des fueilles estoit figurée de la mesme fonte la teste de Méduse, ouverte comme si elle eust voulu crier par grand rage ».

Édit. de 1561. Bibliothèque Nationale. Pl. XLIII

163. On peut rapprocher des compositions imaginaires du *Poliphile* la description d'un temple inconnu que contient le *Codex Atlanticus* fol. 285r. (éd. J. P. Richter, nº 759, vol. II, p. 49) ; on a supposé que c'était l'étude de quelque ruine gigantesque comme celles de Baalbek, on peut penser qu'il s'agit d'un édifice idéal, où les éléments s'additionnent dans une accumulation de rapports qui ne sont pas sans rappeler la symbolique des temples de l'Orient. Douze paliers conduisent à un octogone de huit cents brasses (plus de cinq cents mètres) de pourtour ; à chaque angle huit piliers de vingt-quatre

brasses supportent une architrave et une frise continues ; dans l'intervalle de ces énormes piliers sont distribuées chaque fois dix colonnes.

Édit. Ch. Ravaisson-Mollién. Bibliothèque de l'Institut.

164-165. Cette vision fantastique et d'ailleurs fragmentaire, doit être complétée par les études précises d'églises à plan central que l'on trouve dans le manuscrit B de l'Institut (datant de 1488-1489) et dans le manuscrit contemporain B.N. 2037 : ce sont des variations méthodiques sur l'emboîtement et l'articulation du cube et de la sphère, dont il a été facile de rapprocher les projets de Bramante et l'église de Todi. La symbolique « cosmique » n'y est toutefois explicitée par aucun témoignage.

Bibliothèque de l'Institut.

Palladio, Quattro Libri dell' Architettura, Venise, 1570,

Livre IV, Préface :

» Quand nous considérons cette belle machine du monde et tous les merveilleux ornements dont elle est pleine, le mouvement perpétuel des cieux qui y fait alterner les saisons en fonction de la nécessité naturelle, et la manière dont ils se maintiennent dans la délicieuse harmonie et l'équilibre de leur cours, nous ne pouvons douter que les petits temples créés par nous ne doivent ressembler à ce grand temple achevé dans sa perfection d'une seule parole issue de l'immense bonté de Dieu et que nous ne soyions tenus à y introduire tous les ornements possibles. »

Bibliothèque Nationale.

166. L'une des rares invitations précises à retrouver dans l'édifice à plan central, la transposition harmonique du cosmos, se trouve dans ce passage capital de l'illustre Palladio où il est permis de voir l'expression d'une pensée commune, en somme, aux architectes « humanistes » depuis Alberti. Il est remarquable que cette symbolique abstraite soit précisément illustrée par quelques exemples antiques :

le temple de Minerva medica
le Baptistère de Constantin
Sainte Constance
le Panthéon et le temple de Vesta

complétés par une coupe du « Tempietto » de Bramante.

167. Saint Éloi des Orfèvres.

Il y a peu d'inscriptions aussi explicites que celle qui a été placée autour de cette petite coupole de saint Éloi des Orfèvres, élevée par B. Peruzzi sur dessin de Raphaël : *Astra Deus nos templa damus tu sidera pande.*

« Dieu a fait le ciel, nous les temples, à toi (voûte) de déployer les astres ».

La voûte en coupole se justifie comme réplique du dôme céleste ; elle doit être couverte de peintures figurant les constellations, ou de mosaïques, comme à la chapelle Chigi de sainte Marie du Peuple, achevée d'après les plans de Raphaël après sa mort en 1520.

168. Saint-Pierre de Rome.

A. plans.

B. La coupole.

169. Le temple circulaire à coupole se retrouvera au sommet du mont central de la « Cité du Soleil » de Campanella (1568-1639) ; sa structure, son décor, toujours distribués dans le même esprit que dans le *Poliphile*, exaltent la valeur cosmique de l'utopie.

» Au sommet de la montagne est une plateforme avec, au centre, un grand temple qui est une étonnante création. Parfaitement rond, il n'a pas de murs pour le clore, mais repose sur de fortes et belles colonnes. La grande coupole porte une ouverture avec coupolette juste au-dessus de l'autel unique qui occupe le centre. La colonnade a plus de trois cents pas ; à huit pas des colonnes qui portent la coupole commencent les cloîtres qui garnissent la concavité intérieure du mur de clôture.

» Sur l'autel, il n'y a qu'une grande mappemonde où est figuré tout le ciel et une autre avec la terre. Au firmament de la coupole se trouvent toutes les grandes étoiles du ciel avec leur nom et leurs propriétés sur terre, chaque fois en trois vers. On y voit les pôles et les méridiens, inachevés puisqu'il manque la partie inférieure, mais complétés idéalement par les sphères de l'autel. Sept lampes aux noms des sept planètes y sont toujours allumées »...

Bibliothèque Nationale.

A cette architecture imaginaire qui se modèle sur les cycles de la nature, on peut opposer celle qui entend se conformer à la « musique cachée », à l'harmonie profonde du cosmos et fait ainsi appel à des figures géométriques plus complexes que le cercle et la sphère, à des jeux de rapports mathématiques plus ou moins aisés à déchiffrer.

Les propositions lucides d'Alberti et de Palladio devaient assez rapidement être saisies comme hermétiques et noyées dans les spéculations ésotériques. On l'observe dans les traités du XVII^e siècle dont l'un des plus singuliers chargés d'implications occultistes, est sans doute celui du Jésuite Gian Battista Villalpando (1604) ; il revalorise l'un des plus vieux mythes architectoniques de l'Occident, celui du Temple de Jérusalem, en propose une reconstruction idéale et, d'après Vitruve et les Pythagoriciens dûment réinterprétés et à la lumière de l'Écriture, y retrouve dans les rapports des parties et jusque dans ceux des entablements avec les triglyphes et les métopes, la gamme harmonique et toutes ses modalités qui assurent une consonance intime de l'édifice avec le cosmos. Cet ouvrage fut assez répandu au XVII^e siècle, et utilisé par les théoriciens.

II

LA VOUTE COSMIQUE

» Au début du XV^e siècle, reparaît en Italie le motif de la coupole à constellations, sur le type des compositions des thermes grecs et de Kuseir 'Amra, jusque dans des édifices religieux, dans les chapelles du lieu le plus saint, au-dessus de l'autel. Les coupoles de la Vieille Sacristie de Saint Laurent, où est enterré Cosme de Médicis, comme celle de la chapelle des Pazzi, à Florence, sont ornées de constellations. Elles restituent avec précision l'image du ciel, telle qu'elle pouvait apparaître à l'observateur florentin à un jour et à une heure déterminés. Le peintre a exactement enregistré la position du soleil et de la lune à ce moment-là. Sans nul doute, la date qu'il voulait ainsi indiquer avait une importance décisive pour l'Église ; la représentation devait donc d'une certaine manière symboliser les raisons cosmiques et astrologiques de cet événement » (F. Saxl).

170. C'est très vraisemblablement le 6 juillet 1439, date où fut proclamée par le Concile de Florence l'union des deux Églises, grecque et latine, qui se trouve inscrite par la disposition des figures planétaires et zodiacales, au plafond de la Vieille Sacristie de Saint-Laurent, achevée depuis 1429 par Brunelleschi,

A. Warburg (1911) corrigé par F. Saxl (1932).

171. Le terme de « cielo » couramment employé en Italie au XV^e et au XVI^e siècles pour désigner le toit d'un édifice, — comme *caelum* parfois chez Vitruve, renvoie à l'antique symbolisme de la coupole, préservé dans l'église d'Orient.

L'emploi du terme semble répondre à une intention assez explicite, par exemple dans le passage du *De re aedificatoria*, Livre VII, ch. II, fol. r ii v' et r iii, où Alberti conseille de figurer le ciel sur la voûte.

Sur d'innombrables représentations de l'Annonciation le ciel étoilé se trouve peint sur la voûte du portique où l'Ange salue Marie ; on souligne ainsi le *consensus* de l'univers à l'événement saint, mais ce motif n'implique jamais, semble-t-il, une symbolique détaillée du cosmos dans l'architecture peinte.

172. Le plafond de la grande salle de la Farnésine, dite salle de Galatée, est orné de figures des constellations dont la disposition méthodique au plat de la voûte, aux retombées et aux écoinçons, permet de reconnaître un état précis du ciel correspondant à un horoscope : l'organisation des signes planétaires et zodiacaux permet d'identifier avec exactitude la date du 1er décembre 1466, qui est la date de naissance du célèbre Agostino Chigi, le banquier de Léon X, pour qui la villa fut édifiée de 1508 à 1511 par Baldassar Peruzzi. L'horoscope indique une domination de Mercure, tempérée par Jupiter. La symbolique astrologique permet ainsi d'inscrire dans la riche demeure le destin même de son maître.

D'après Saxl, *op. cit.* Pl. XLIV, fig. 1 et 2.

REFORME ET PROTESTANTISME

A la Réforme, les communautés protestantes ou bien héritèrent de sanctuaires catholiques ou bien, dans les pays où elles étaient minoritaires et plus ou moins combattues, durent se contenter de constructions sans recherche artistique. Lorsqu'elles purent s'élever des temples moins hâtifs, les architectes en obéirent surtout aux nécessités techniques d'exercices spirituels dont l'essentiel était l'enseignement, par la prédication. Salles à prêcher et abris pour assemblées religieuses, les églises protestantes ne sont pas (en tout cas sont beaucoup moins que les sanctuaires des autres religions) des « temples », des maisons de Dieu. De ce fait, ce n'est pas sur leurs murs que l'on peut avoir l'idée de représenter l'union de Dieu et de l'Univers par un symbolisme qui, d'ailleurs, répugne le plus souvent à la piété de la Réforme. La formule essentielle a été donnée à ce sujet par un des grands pasteurs parisiens du XVII^e^ siècle, Pierre du Moulin : « L'église est une imitation du Ciel non à cause que les temples ont des voûtes azurées et marquetées d'étoiles, mais à cause que le Soleil de l'Évangile y reluit ». Le Soleil de l'Évangile, l'évangélisation : aussi ceux des édifices religieux protestants qui ont reçu, récemment, une décoration picturale (ou de vitraux) l'ont-ils empruntée à des sujets évangéliques, plus propres à éveiller la vie intérieure qu'à faire saisir la grandeur de la Création.

Cette grandeur de la Création et du Créateur, le protestant volontiers « théocentriste », et non parfois sans quelque tendance au panthéisme, la sent pourtant avec une intensité que prouve son attachement au Psautier dont c'est un des thèmes principaux. Mais, s'il se plaît à l'évoquer par le chant et à l'entendre proclamer dans la prédication, le réalisme de sa spiritualité le pousse à la célébrer dans la nature elle-même. Un de ses cantiques proclame :

O Dieu, Ton temple
C'est l'univers.
Quand je contemple
Les cieux, les mers,
Et cette terre
Et sa beauté,
J'adore, ô Père,
Ta majesté !

D'où le goût des communautés protestantes pour les cultes en plein air, aussitôt qu'ils sont possibles. Il a été confirmé en France par l'habitude des « cultes au Désert », habitude qui fut presque deux fois séculaire en certaines localités et a « informé » bien des dispositions actuelles. Mais Rousseau est le témoin de prédilections semblables, comme aussi le succès des « camp meetings » anglo-saxons. Ici ou là des arrangements matériels essaient de satisfaire d'une manière stable cette aspiration au culte dans l'univers : chapelle des cyprès (où ces arbres délimitent un emplacement en plein air, avec table de communion et croix) de la maison de retraites religieuses de Pomeyrols (B.-du-Rh.), église à parois et toiture de verre des swedenborgiens aux États-Unis, chapelle brésilienne réduite à un toit, dans un jardin. Cette matérialisation anticipée de la parole de Barth, « Peut-être que ce que nous appelons église n'est qu'un toit et sous ce toit la vraie Église doit se former » justifie d'une certaine manière l'insuffisance absolue, au point de vue artistique et architectural, de beaucoup d'édifices religieux protestants : « l'inexistence » des murs et du mobilier, où rien n'accrochait l'attention, permettait au fidèle chantant des psaumes — et sans qu'il eût même à fermer les yeux, — de se sentir seul face-à-face avec Dieu, dans la Création.

ÉMILE G. LÉONARD,
Directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études.

LES TEMPS MODERNES

Il n'est pas d'usage de considérer l'architecture européenne postérieure à la Renaissance du point de vue de l' « iconographie ». Il s'en faut pourtant de beaucoup qu'elle s'explique uniquement par les nécessités du programme et l'apparente liberté des styles d'ornement. Ce qui contribue le plus à faire oublier le caractère « représentatif » des édifices, c'est sans doute l'évidente et parfois accablante prédominance de l'effet. Mais on doit se demander dans quelle mesure le traitement singulier de l'architecture, sa fusion même avec les autres arts dans les sanctuaires proprement « baroques », loin de signifier l'abandon à des jeux profanes, ne sont pas au contraire inspirés par le désir d'interpréter sur un mode nouveau et moins intellectuel que sensible, la valeur « cosmique » de l'édifice. La clarté du plan central, le rapport stable du cube et de la sphère ne conviennent plus ; l'édifice est modelé selon des formes en ellipse qui se recoupent, les décrochements s'y multiplient, les stucs et la peinture s'y répandent jusque sur les corniches, non pour constituer la « maquette » évidente de l'univers, mais pour imposer le sentiment d'une unité mouvante et complexe, indivisible et infinie, qui fait encore de l'église l'image du monde : comment expliquer autrement les jeux de perspective et les emboîtements surprenants de Borromini à *Saint Charles aux Quatre Fontaines*, l'intensité des décors polychromes ouvrant sur des « gloires » célestes que semblent élever des allégories de tous les continents et de tous les peuples, à *Saint Ignace*, le théâtre savant des églises de Bhalthasar Neumann, où les moyens de l'opéra donnent à la fois une impression de totalité et d'infini? Il serait vite aventureux de presser le symbole au delà de cette intuition, mais elle s'accorde trop avec le choix des figures innombrables distribuées dans ces sanctuaires et avec l'esprit « catholique » de l'Église romaine aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, pour qu'on puisse ignorer le problème.

Dans les grandes entreprises royales, il y a de même une exploitation et une amplification délibérées de plans et d'aménagements symboliques, hérités de la Renaissance. La solennité triomphante et l'emphase des formes veulent faire bénéficier la Monarchie de droit divin des prestiges d'une théocratie, et ces créations spectaculaires semblent en même temps la réalisation des cités utopiques de l'âge précédent. Il n'est donc pas surprenant qu'on y découvre abondamment le répertoire des symboles cosmiques et solaires. La *Place des Victoires*, toute circulaire comme le

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1953
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

1.90

Bosquet de la Colonnade, qui s'élève à la même date dans le parc de Versailles (1685) est garnie d'ornements allégoriques, de statues, d'une lampe d'autel, qui font parler à Saint-Simon, d' « un scandale impie ». A *Versailles* éclate sans mesure cette célébration du Roi-Soleil, qui n'exige rien moins qu'une cité autour d'un socle immense, où s'élève un château parfaitement symétrique, dont la chambre royale occupe exactement le centre, un parc aux compositions théâtrales où la nature subjuguée obéit elle aussi à la gloire royale. L'hyperbole cosmique, familière à la poésie « baroque », est partout, mais elle se traduit plus littéralement encore à *Marly*, où Louis XIV s'établit, « quand il se persuada qu'il voulait du petit ». Le pavillon central, rectangulaire, comprenait, autour d'un salon octogonal, pourvu de loggias intérieures, quatre appartements ornés des symboles des quatre parties du monde ; il dominait douze pavillons mineurs, dont « la disposition même... rappelait que le Roi était le centre du monde, leur décoration qu'il était l'astre éblouissant de l'Univers » (L. Hautecœur). La chapelle était discrètement placée sur le côté de l'entrée ; « jamais la divinité païenne du Roi ne montra plus respectueuse indifférence à l'égard de la chrétienne » (Id.). Dans cette résidence de fête, s'est ainsi définitivement exprimé le goût du Grand Siècle pour un cosmos théâtral, qui est encore une manière d'adhérer à la plus vieille symbolique architecturale de l'humanité.

L'ample culture artistique du XVIII^e^ siècle devait multiplier les résurrections pittoresques, en marge des formules classiques répandues par des traités qui donnaient peu dans les spéculations philosophiques. La vogue de la coupole et du plan central dans les églises de Peyre, de Soufflot, de Gauthey, confirme l'obsession du Panthéon et des formes antiques plutôt qu'une recherche explicite de symbole. C'est encore dans l'architecture profane que l'imagination « cosmique » trouve, semble-t-il, le moyen le plus clair de s'exprimer ; on songe d'abord aux lieux de divertissement, « Vauxhall », « Colisées », dont un curieux exemple sera à Paris, en 1786, le « Panthéon » de la Place du Carrousel avec coupole à éclairage zénithal, et une galerie portée par des atlantes au-dessus d'une grande salle circulaire, dont le décor précise la valeur évocatrice. La passion de l'époque pour l'ésotérisme et les mystères de la nature favorise le goût des symboles et une sorte d'architecture « moralisée », qui conduit des rotondes du Printemps et de l'Amour, comme celle de Soufflot à Ménars, aux ensembles de Boullée et surtout aux inventions de Ledoux. Celui-ci insistera dans son grand traité de 1804 sur la fécondité du « système symbolique ». La cité de l'Utopie, qu'évoquaient les estampes de Perret à la fin du XVI^e^ siècle, semble revivre dans le tracé radiocentrique de la *ville idéale de Chaux*, dont la forme est, selon Ledoux, « pure comme celle que décrit le soleil dans sa course » ; toutes les fonctions civiles sont intégrées dans cette orbite, selon une ordonnance qui entend se conformer aux lois

même de la nature. Dans son imposant cimetière, Ledoux a voulu donner en quelque sorte une image négative du cosmos : dans un cube enterré s'inscrivent les trois crypto-portiques circulaires du columbarium, avec, au centre, une sphère énorme, émergeant à partir de son équateur et répondant ostensiblement aux astres qui roulent dans les espaces nocturnes. La maison de plaisir de la ville idéale affecte les mêmes formes en l'honneur de la vie ; une galerie circulaire avec douze « cellae » radiocentriques et une sorte de « naos » central traité en motif phallique, est portée sur une base carrée, flanquée aux quatre directions de l'espace d'édifices carrés également. C'est un ordre de spéculations où Ledoux s'est montré intarissable ; il intitulera *Harmonies célestes* l'estampe de l'étrange Maison des Gardes, complètement sphérique, destinée au village de Maupertuis, que ne justifie, bien entendu, aucune raison fonctionnelle sérieuse. La même exagération de l'effet symbolique apparaît dans le *Temple de l'Immortalité* dessiné par Sobre en 1785, sous la forme d'une mappemonde à demi-enterrée, dans le *Temple de la Sagesse Suprême* de Lequeu et le projet de *cénotaphe pour Newton* par Boullée (1784), qui sont également des sphères géantes figurant tour à tour le jour et la nuit.

Il est impossible de suivre toutes les transformations du motif cosmique dans l'âge moderne, où l'on serait peut-être enclin à croire un peu vite qu'il s'est évanoui. Ses vicissitudes sont celles du sentiment du sacré ; il apparaît comme privé de l'apport vivifiant de l'imagination dans l'art proprement religieux, mais il s'insinue de plus en plus dans les manifestations spectaculaires des sociétés démocratiques — ou totalitaires — qui aspirent, comme celles du passé, à valoriser leurs créations en y projetant l'image de l'ordre universel. Les cultes anthroposophiques du XIX^e^ siècle perpétuent certains décors allégoriques de l'Age des Lumières ; et leur tradition s'affirme encore au début du XX^e^ siècle dans le temple du « Goetheanum » de Dornach, qui semble réaliser sur un contrefort du Jura suisse un rêve de Ledoux dans le goût du « modern-style » ; la coupole et le faisceau des symboles cosmiques sert de mise en scène à l'initiation.

Il y a peut-être lieu de considérer les Expositions Universelles qui se multiplient à partir du milieu du XIX^e^ siècle, comme des tentatives d'initiation populaire, où des cités provisoires pareilles à des abrégés de la planète, sont le prétexte à ressusciter de vieux symboles ; la *sphère et le pylône de la Démocratie* orneront ainsi l'entrée de l'Exposition de 1939 à New-York.

Héritière du savoir « sacerdotal » qui, en Chaldée ou en Chine, dictait l' « iconographie » des temples, la science moderne tend à réaliser des modèles concrets du cosmos, et, si toute symbolique religieuse en a disparu, on doit noter ce qu'il en survit naturellement dans le plan et le décor d'un *Planetarium* comme celui que dessinait en 1934, M. J.-Ch. Moreux.

Il semble enfin permis d'apercevoir jusque dans certains grands Parcs d'Attractions modernes l'héritage des compositions classiques qui avaient elles-mêmes adapté à la fête profane les jardins et les édifices de caractère sacré où l'on célébrait les énergies du monde : les ensembles de Versailles et de Marly qui donnaient pour cadre à la fête princière les cycles allégoriques de la nature, et, d'autre part les Colisées et les Panthéons élevés au XVIII^e siècle pour la danse et les jeux, dans des décors révélateurs. La présence à peu près constante de Labyrinthes, de Grandes Roues, de Grottes et de Sphères, dans ces Parcs modernes, peut inviter à y découvrir comme un dernier avatar de formes symboliques en honneur dans de hautes civilisations, pour le jeu comme pour le culte. Un projet étourdissant comme celui de F. L. Wright pour le *Triangle d'Or* de Pittsburgh (1949), montre que ce maître, attentif à la valeur expressive des compositions d'architecture, a conçu le Parc d'Attractions comme un temple fantastique où les cônes et les flèches s'enveloppent des spires d'un édifice géant qui reflète la dilatation indéfinie et la structure dynamique de l'univers du XX^e siècle.

ANDRÉ CHASTEL,
Directeur d'Études à l'École pratique des Hautes Études.

BIBLIOGRAPHIE

D. Frey, *Architettura barocca*, Rome-Milan, s.d.

S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge (Mass.) 1941.

L. Hautecœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, t. II, *Le règne de Louis XIV*, vol. 2, Paris, 1948 ; t. IV, *Seconde moitié du XVIII^e siècle, le règne de Louis XVI*, Paris, 1952.

P. Lavedan, *Histoire de l'Urbanisme*, t. II, *Renaissance et Temps modernes*, Paris, 1941.

E. d'Ors, *Coupole et Monarchie*, Paris, 1927.

N. Pevsner, *An outline of European Architecture*, Londres, (2^e éd.) 1951.

M. Raval et J.-Ch. Moreux, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1945.

H. Rosenau, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres, 1953.

B. Zevi, *Storia dell'Architettura moderna*, Turin, 1951.

I

XVII^e SIÈCLE

173. Vue de Marly.

Gravure de Mariette.

Bibliothèque Nationale. Pl. XLV, fig. 1.

II

XVIII^e SIÈCLE

174. Cl. Nicolas Ledoux. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1806.

Bibliothèque Nationale.

La Ville de Chaux;

A. Cimetière (cosmique). Pl. XLV, fig. 2.

B. La ville (2^e projet) : vue perspective.

C. Maison de plaisir : plan.

Maupertuis;

Maison des gardes : élévation et plan.

III

XX^e SIÈCLE

175. Reproductions photographiques du premier Goetheanum (prêt du Goetheanum).

Le Goetheanum a été construit par Rudolf Steiner pour être le cadre d'une Université libre de Science spirituelle. Érigé en 1913, à Dornach près de Bâle, il fut incendié en 1922. Sur le même emplacement s'élève aujourd'hui le second Gœtheanum.

Du premier Goetheanum, Rudolf Steiner disait lui-même : « Ses formes doivent faire remonter à la conscience le souvenir d'événements cosmiques recouverts par la brume des temps. »

Les motifs de décoration sont traités dans l'esprit de la « métamorphose des formes » (Goethe) qui agit dans la nature. Tel motif de chapiteau par exemple est adapté dans le socle à la pesanteur terrestre tandis qu'il s'épanouit dans l'architrave. Ces formes furent sculptées à la main en plein bois.

Pl. XLVI, fig. 1.

176. Pylone et sphère de la Démocratie.

Harrison et Fouilhoux, exposition de New-York, 1939.

Exposition de New-York, 1939 : Harrison et Fouilhoux, architectes.
Photo Service culturel de l'Ambassade des États-Unis.

177. Le Planetarium.

J.-Ch. Moreux, architecte. Pl. XLVI, fig. 2.

178. Projet du «Triangle d'Or», parc d'attractions.

F. L. Wright, architecte, 1949.
Photo Service culturel de l'Ambassade des États-Unis. Pl. XLVI, fig. 3.

AFRIQUE NOIRE

Selon les Soudanais, la création, œuvre d'une volonté pré-existante, s'est développée à partir d'un infiniment petit symbolisé aujourd'hui par la graine de *Digitaria exilis*, dont les vibrations internes, après avoir brisé son enveloppe, se sont répandues dans le vide qu'elles ont rempli des divers êtres.

Concernant la constitution de l'habitat des hommes, le déroulement de ce mécanisme présente deux phases placées sous l'autorité de deux personnages mythiques antagonistes, issus du grain initial où ils occupaient une position gémellaire. Le premier d'entre eux, sorti volontairement et prématurément, avec la volonté de créer à sa guise et d'introduire le désordre, descendit dans l'espace à l'aide d'une arche en forme de pirogue contenant les éléments d'un monde rudimentaire et peu organisé préfiguration du monde actuel. Le second, qui devait l'emporter sur son prédécesseur, monta plus tard une arche complexe contenant l'univers utile, dûment classé.

Ce sont ces descentes successives, leurs conséquences, la lutte des deux personnages, l'ordonnance du monde, que représentent les institutions et d'une manière générale toutes les activités des hommes tant techniques que morales.

Ainsi le matériel en particulier est un récit permanent de ces événements mythiques, un moyen de les reproduire et de les contrôler, c'est-à-dire d'agir sur le monde. Son riche sens symbolique compense sa pauvreté technique, tant par la diversité des représentations que par la polyvalence de chacune d'elles.

A considérer comme centre d'intérêt les arches des démiurges figurant dans les sanctuaires totémiques des Dogons, nous les voyons d'abord sous leur aspect premier de pirogue au profil fermé, la proue et la poupe formant un angle aigu avec la ligne de la cale. Le forgeron, son sculpteur, entend montrer ainsi que le premier monde, replié sur lui-même, ne pouvait se développer. Au contraire, les lignes en V de la coupe transversale du second vaisseau indiquent l'ouverture du nouveau monde, sa faculté d'extension par la possibilité donnée aux « germes » de se répandre à l'extérieur.

La première arche contient quelques techniques et êtres simples. Sa coque est striée d'un réseau de 60 divisions connotant le lourd système anciennement employé, décimal mais dont la grande unité de base est 60.

Dans le fond, est tracé au fer rouge le Renard pâle *(Vulpes pallida)*, avatar du démiurge initial, maître de la divination pratiquée sur tables de sable faites de carrés divisés en 6 rectangles. Ces tables sont lissées à l'aide d'une « main de Renard » rappelant une houe grossière et une pirogue renversée, forme et position évoquant l'échec. Sont également gravées les marques d'insectes primitifs, par exemple *Laccotrephes Fabricii*, et de céréales dérobées, dont la principale est *Digitaria exilis*, semée en saison sèche et cultivée furtivement. Le plan de l'arche est donné par l'ovale du rhombe, instrument des masques, institution relevant du Renard pour tout ce qui concerne les fibres, matière des premiers vêtements non tissés. Le rhombe, en une certaine manière, est lui aussi symbole d'échec: il est Renard lui-même, que son vainqueur saisit par la queue et fait tourner dans l'univers pour semer les paroles de victoire et les graines reconquises.

A la période de lutte entre les deux démiurges, correspond une couverture à registres noirs — prééminence du Renard — et blanc — règne définitif du Moniteur actuel — rehaussés de motifs rouges. On y trouve les symboles des animaux sommaires des premiers âges, comme *Hemitheconyx caudicinctus*, de l'étroitesse des champs, du compte par 60 d'une part et d'autre part ceux des tribus hiérarchisées, des champs larges, du compte par 80 des temps modernes.

L'arche du Moniteur, beaucoup plus compliquée que la précédente préside au règne de l'ordre. Les huit cavités de chacun des deux ponts sont les 80 compartiments (8×10) du compte rénové. Dans les 22 premiers sont classés les êtres et les situations connues ; les autres contiennent les créations à venir. Ils sont aussi la figuration du champ moderne divisé en carreaux, de la petite maison de famille, dont la façade devrait réglementairement présenter 80 niches, de la couverture en damier tissée selon les directives du Moniteur et dont les éléments de couleur symbolisent les principaux astres ou constellations.

L'arche elle-même se retrouve dans de nombreux objets ou monuments : caisse à outils du forgeron, maître de la première grande technique, tambour de bois, avec lequel sont répandus les rythmes, harpe-luth, dont le manche et les cordes symbolisent un mât et ses câbles, gourde et siège décorés, plan de la grande maison, jeu à casier dont les pions mobiles reproduisent les mouvements des étoiles. Les masques de bois les plus anciens rappellent le vaisseau et son destin : le *kanaga*, sorte de croix de Lorraine comporte deux branches transversales — le ciel et la terre — fixées à un mât symbolisant la descente du vaisseau figuré par la face du masque.

Le matériel technique et rituel des Soudanais les situe donc dans le système du monde qu'ils ont conçu et qui est organisé selon l'ordre de l'arche du Moniteur, en 22 catégories d'êtres, elles-mêmes divisées en

22 familles qui s'agencent intérieurement. Ainsi dénombre-t-on 22 familles d'insectes, 22 familles de quadrupèdes et d'oiseaux ; il en est de même pour les tissus, les végétaux, les serrures, les signes d'écriture, les mots du langage, les maladies, les astres...

Des correspondances strictes sont établies entre chaque famille et chaque élément, car chacune des parties qui les composent est un reflet de l'ensemble. Il en est ainsi, au premier chef, de l'homme dont les 22 quartiers sont symboliquement réfléchis dans l'univers par l'intermédiaire des familles homologues.

Cette situation explique et exhibe les fondements du comportement humain tant individuel que social : l'anatomie, qui commande l'hygiène ou la thérapeutique, répercute la botanique ; l'entomologie est liée à l'art musical, au calendrier, à la mantique naturelle ou d'artifice ; l'implantation géographique d'un groupe est un placage au sol de la cosmographie qui, à son tour, est éclatement de l'anatomie, dynamique du calendrier, énumération végétale.

L'homme est donc, comme les autres êtres, mais à un titre éminent, un résumé de la création, un « grain d'univers » qui applique les règles d'un savoir jugé par lui total, et dont il retrouve l'exposé dans la nature comme dans les matériels ou monuments dont il s'entoure.

M. GRIAULE,
Professeur à la Sorbonne.

G. DIETERLEN,
Maître de Recherches au Centre National de la Recherche Scientifique.

BIBLIOGRAPHIE

G. Dieterlen, *Essai sur la Religion Bambara*, Paris, Presses Universitaires, 1951.

S. de Ganay, *Un jardin d'essai et son autel chez les Bambara*, Journal de la Société des Africanistes, T. XVII, 1947.

M. Griaule et G. Dieterlen, *Signes graphiques Soudanais*, Paris, Hermann et Cie, 1951.

M. Griaule et G. Dieterlen, *Un système soudanais de Sirius*, Journal de la Société des Africanistes, T. XX, 1950.

M. Griaule et G. Dieterlen, *La Harpe-luth des Dogon*, Journal de la Société des Africanistes, T. XX, 1950.

M. Griaule et G. Dieterlen, *L'agriculture rituelle des Bozo*, Journal de la Société des Africanistes, T. XIX, 1949.

M. Griaule, *L'arche du monde chez les populations nigériennes*, Journal de la Société des Africanistes, T. XVIII, 1948.

M. Griaule, *L'image du monde au Soudan*, Journal de la Société des Africanistes, T. XIX, 1949.

M. Griaule, *Dieu d'eau*, Paris, Éd. du Chêne, 1948.

D. Zahan, *Aperçu sur la pensée théogonique des Dogon*, Cahiers intern. de Sociol. vol. VI, 1949.

179. Gourde.

Les deux renflements, le ciel et la terre, sont liés par le col figurant la descente de l'arche. Les gravures représentent les êtres peuplant l'arche. (Bambara, Dogon).

Collection M. Griaule.

180. Navette.

La navette est la réduction de l'arche. (Bambara, Dogon, Minianka, Samogo).

Collection M. Griaule.

181. Harpe-Luth.

Sa caisse, munie d'un manche et de cordes, est l'arche gréée. Elle est aussi le corps à jambe unique du Moniteur. (Bambara, Dogon).

Musée de l'Homme, n° 31-74-564.

182. Masque Kanaga.

Les deux barres transversales — le ciel et la terre — sont reliés par une barre verticale, image de la descente de l'arche représentée par la caisse même du masque. (Dogon).

Musée de l'Homme, n° 31-49-23.

183. Jeu Africain.

Il reproduit les divisions de l'arche du Moniteur contenant les êtres et les choses classées en catégories. Le mouvement des pierres d'une case à l'autre rappelle celui des astres. (Bambara, Dogon).

Musée de l'Homme, n° 21-11-14.

184. Couvertures à carreaux.

Le damier symbolise les compartiments de l'arche et aussi l'ensemble de l'architecture universelle. Chaque élément présente un sens particulier selon son emplacement et sa couleur. La couverture est également une très ancienne table de compte de même sens que la façade des maisons et que les champs en carreaux.

A. Yanunu. (Dogon).

Collection M. Griaule.

B. Koso wala. (Bambara).

Collection M^me^ Dieterlen.

185. Tambour.

Arche sonore. (Bambara, Dogon).

Musée de l'Homme, n° 31-74-1884.

186. Pierre.

Figuration de masque Kanaga ancien, représentant le geste du créateur montrant son œuvre. (Dogon).

187. Façade de maison et de sanctuaire totémique.

La façade, (premier plan) reproduit le damier des champs et des couvertures, lequel est peint à la bouillie de mil sur le sanctuaire (second plan). (Dogon).

Photo M. Griaule. Pl. XLVII, fig. 1.

188. Masque sirigué.

Il rappelle la chaîne du métier à tisser, le partage des terres en carrés, la division du temps. Sa danse symbolise le mouvement apparent du soleil. (Dogon).

Photo M. Griaule.

189. Greniers.

Leur compartimentage, qui permet le classement des graines, symbolise celui de l'arche.

Photo M. Griaule.

190. Champs et Jardins.

Ils reproduisent le damier de la couverture, la façade de la maison. Ils sont un tissage de la terre. (Dogon).

Photo M. Griaule. Pl. XLVII, fig. 2.

191. Table de Divination.

La table de sable est divisée en 6 parties rappelant les 6 dizaines de la grande unité du compte ancien. Elle est l'empreinte de l'arche du Renard dont la coque porte 60 divisions. (Dogon).

Photo M. Griaule.

192. Rhombe.

Sa forme donne le plan de la première arche. (Bambara, Dogon).

Musée de l'Homme (31-74-20-72)

193. Arche du Moniteur.

Vaisseau à deux ponts dont les compartiments contiennent l'univers classé. Sa coupe en V symbolise l'extension du monde. (Dogon).

Collection M. Griaule.

194. Arche du Renard.

Pirogue contenant un monde élémentaire, premier essai d'un démiurge en révolte. Son profil fermé symbolise le repli de la création sur elle-même. (Dogon).

Collection M. Griaule.

195. Plan de la grande Maison.

Il est à la fois le plan de l'arche en tant que macrocosme et la projection de l'homme microcosme procréant. (Dogon).

196. Siège.

Symbole de l'arche arrivée au sol. (Bambara, Dogon).

Collection M. Griaule.

197. Main de Renard.

Musée de l'Homme n° 31-74-1268.

198. Panier.

La spirale représente la vibration initiale. (Bambara).

Collection G. Dieterlen.

TABLE

Préface 3

Égypte, par J. Sainte Fare Garnot 5

Assyro-Babylonie, par J. Nougayrol 11

Iran, par J. de Menasce, O. P. 15

Grèce, Étrurie et Rome par R. Bloch 19

Chine, par R. A. Stein 31

Inde, par J. Filliozat 41

Asie du Sud-Est, par P. Lévy 45

Amérique, par H. Lehmann 51

La symbolique cosmique du temple de Jérusalem, par J. Daniélou 61

Byzance, par A. Grabar 65

Islam, par J. David-Weill 73

Moyen Age occidental, par L. Grodecki 79

Renaissance, par A. Chastel 85

Réforme et Protestantisme, par É. G. Léonard 93

Temps modernes, par A. Chastel 95

Afrique Noire, par M. Griaule et G. Dieterlen 101

COURTAULD INSTITUTE OF ART.

UNIVERSITY OF LONDON.

Symbolisme cosmique et Monuments religieux

II

ILLUSTRATIONS

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX

25068. G.

57. 575

COURTAULD INSTITUTE

Ce recueil de documents photographiques a été réuni à l'occasion de l'exposition « Symbolisme cosmique et Monuments religieux » réalisée avec le concours d'un groupe de spécialistes appartenant au Collège de France, à la Faculté des Lettres de Paris, à la IVe et à la Ve sections de l'École pratique des Hautes Études, au Musée du Louvre, au Musée de l'Homme et au Musée Guimet.

Ce recueil est destiné à illustrer par un choix d'exemples variés les exposés réunis dans le volume consacré au thème de l'exposition et à servir d'instrument de travail pour des recherches futures.

FIG. 1. Dispositif de l'Univers. *(Reconstitution d'après Wilson)*. Catal. n° 1.

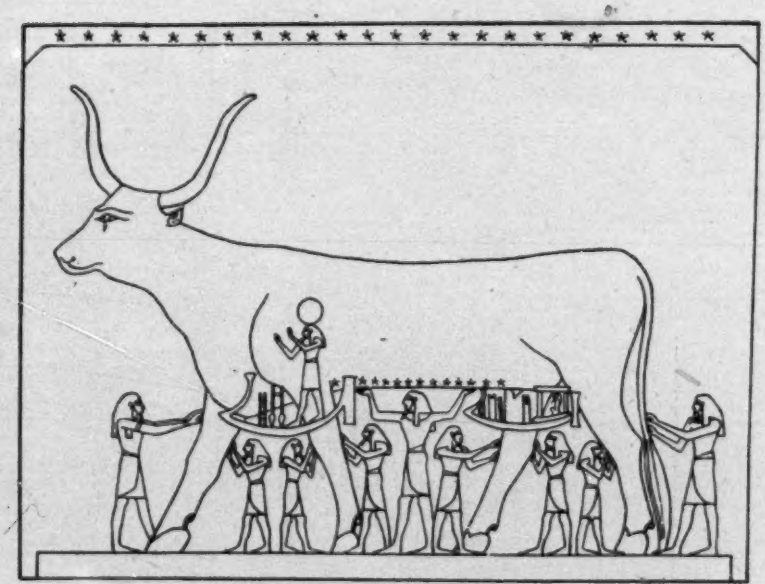


FIG. 2. *En haut :* le ciel-plateau et les étoiles. *En bas :* la Vache céleste, soutenue par Shou, dieu de l'air. Tombe de Seti I, XIX^e^ dynastie. *(D'après Maystre)*. Catal. n° 2.

Fig. 1. Les Barques solaires d'Ounas. *(Photo J. Leclant)*. Catal. n° 3.

Fig. 2. Le ciel personnifié par la déesse Nout. *(D'après Chassinat)*. Catal. n° 4.

Fig. 3. La Déesse ciel absorbant le disque solaire. (Cénotaphe de Seti I, XIX^{e} dynastie. *(D'après Frankfort)*. Catal. n° 5.

FIG. 1. Décoration céleste d'un plafond de Chapelle. Naos de Tout-Ankh-Amon, XVIII[e] dynastie. *(D'après Piankoff)*. Catal. n° 6.

FIG. 2. Colonnes papyriformes. Karnak. *(D'après Jéquier)*. Catal. n° 7.

FIG. 3. Les provinces d'Égypte offrant leurs produits. Abydos. Temple de Ramsès III, XIX[e] dynastie. *(D'après Jéquier)*. Catal. n° 8.

Fig. 1. Temple d'Hatshepsout à Deir el Bahari, temple à terrasses adossé à la montagne thébaine.

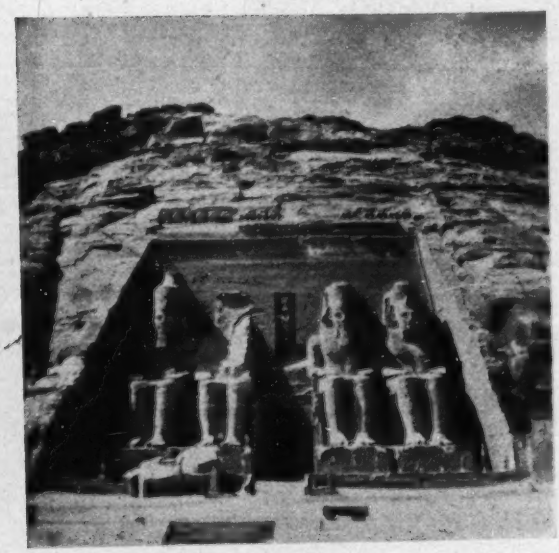


Fig. 2. Temple rupestre d'Abou-Simbel. Ramsès II, XIXe dynastie. *(Photo Paul Barguet)*. Catal. n° 10.

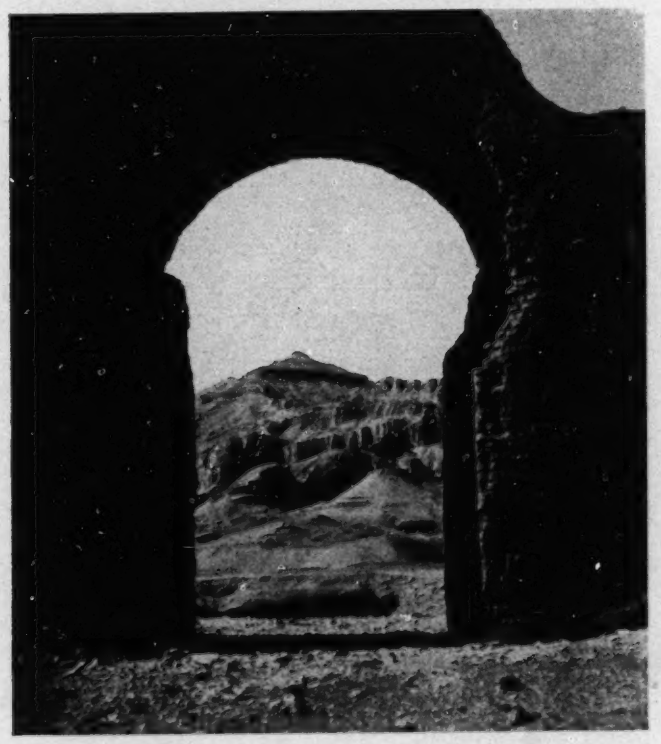


Fig. 3. La Cime de l'Occident, vue de la tombe de Moutouemhat, Thèbes-Ouest, XXVe dynastie. *(Photo Jean Leclant)*. Catal. n° 11.

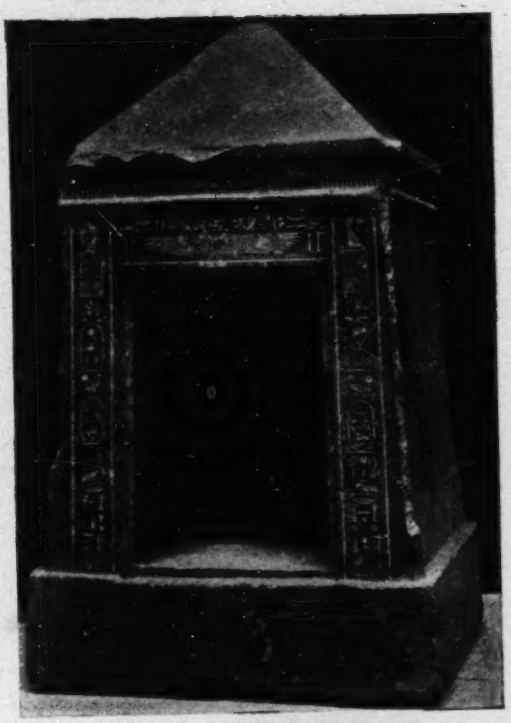


FIG. 1. Naos au toit pyramidal évoquant la colline de la création, XXX^e dynastie. *(D'après Roeder)*. Catal. n° 14.

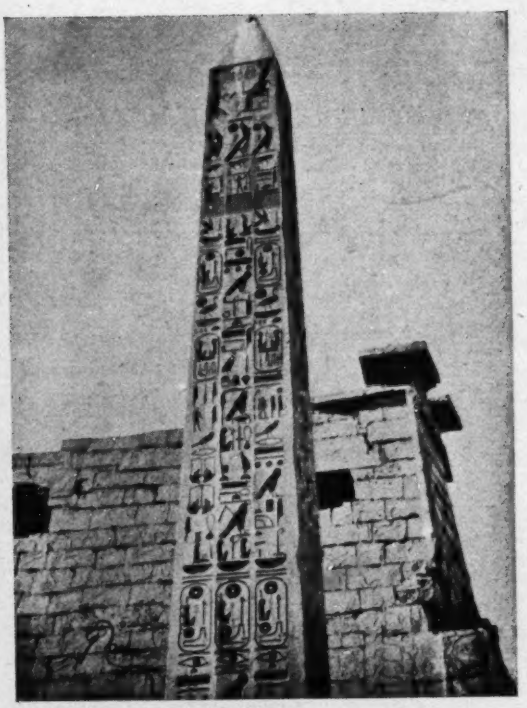


FIG. 2. Obélisque et son pyramidion évoquant la colline primordiale, XIX^e dynastie. *(D'après Lange)*. Catal. n° 15.

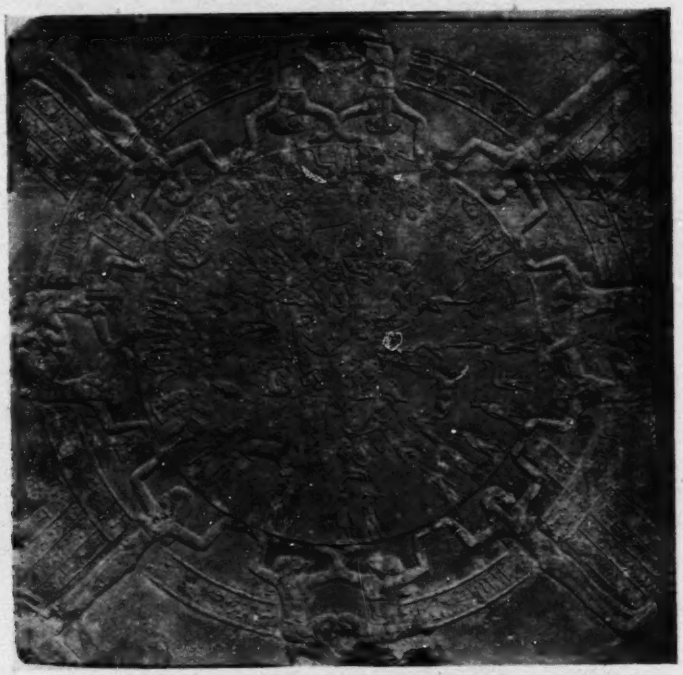


FIG. 3. Zodiaque de Dendara. *(Clichés Archives Photographiques)*. Catal. n° 16.

Fig. 1. Tombe de Moutouemhat. Thèbes. XXV^e dynastie. *(Photo Paul Barguet)*. Catal. n° 18.

Fig. 2. Chasse et pêche dans les marais. Peinture. Tombeau de Nakht, XVIII^e dynastie. *(Photo Gaddis)*. Catal. n° 19.

Fig. 3. La défunte en présence des divinités de l'au-delà. Tombe de Mejertari. Thèbes, XVIII^e dynastie *(Photo Gaddis)*. Catal. n° 20.

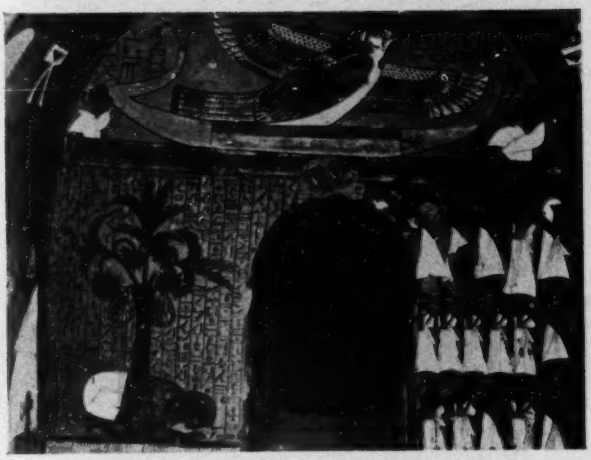


Fig. 4. Scènes de la vie d'outre-tombe. Peinture. Thèbes *(Photo Gaddis)*. Catal. n° 21.

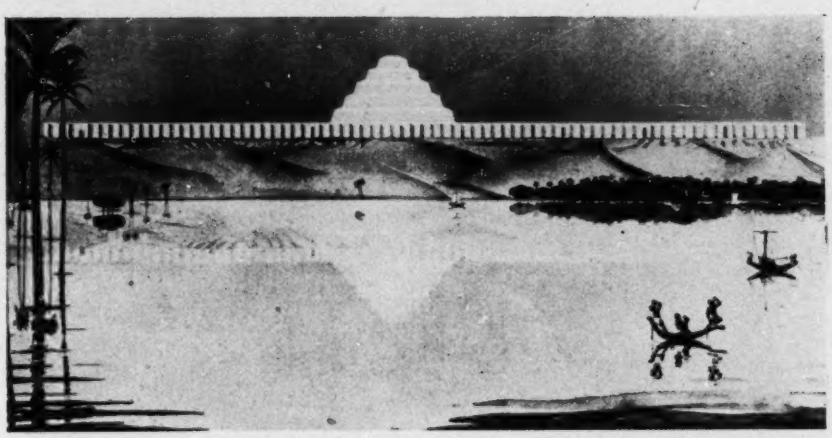


FIG. 1. La pyramide de Djoser, à Sakkara, conçue comme l'escalier du ciel, III[e] dynastie. *(Reconstitution de Jean-Philippe Lauer)*. Catal. n° 22.

FIG. 2. La pyramide de Djoser à Sakkara : l'« escalier du ciel ». *(Photo Jean Leclant)*. Catal. n° 23.

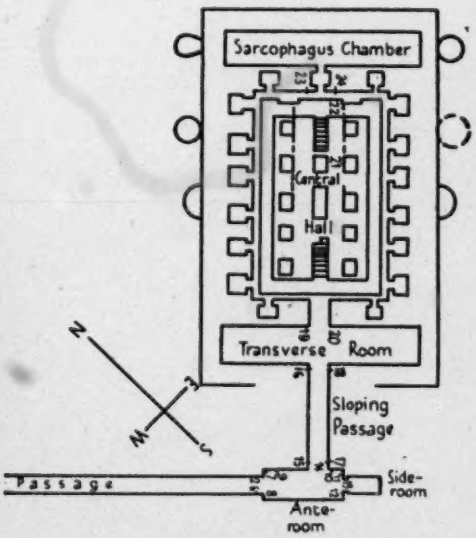


FIG. 3. Bassin et tertre évoquant l'île de la création. Cénotaphe de Seti I. Abydos, XIX[e] dynastie. *(D'après Frankfort)*. Catal. n° 25.

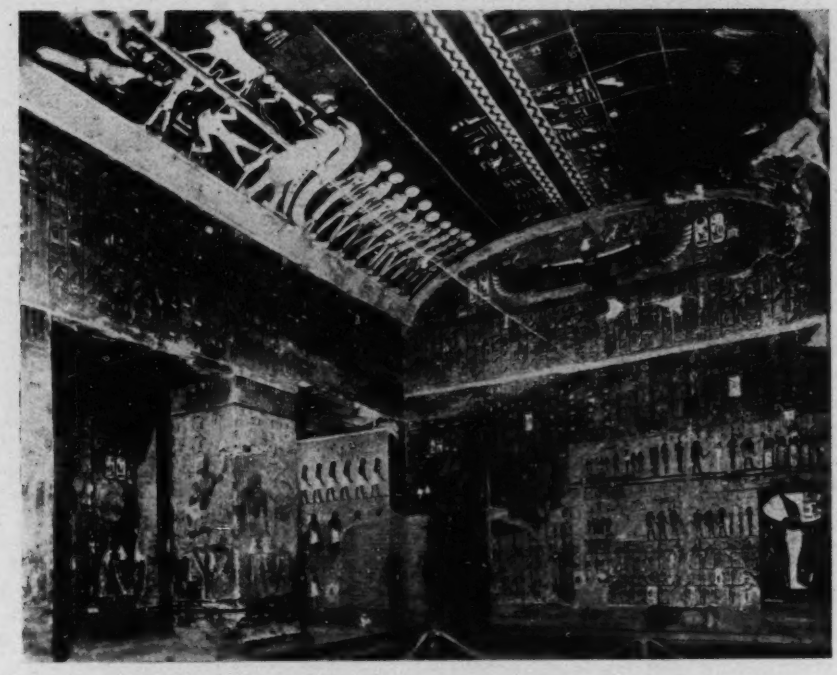


FIG. 1. Carte du ciel au plafond du caveau de Seti I. Thèbes, XIX^e^ dynastie. *(Photo Gaddis)*. Catal. n° 26.

FIG. 2. Zodiaque au plafond d'une tombe ptolémaïque. Athribis. *(D'après Petrie)*. Catal. n° 27.

Fig. 1. Koudourrou de Mélichipak II. XII^e siècle av. J. C. Provenance Suse. *(Cliché Tel, photo André Vigneau)*. Catal. n° 28.

Fig. 2. Sitchamchi de Chilhak-Inchouchinak. XII^e s. av. J.C. *(Cliché Tel, photo André Vigneau)*. Catal. n° 29

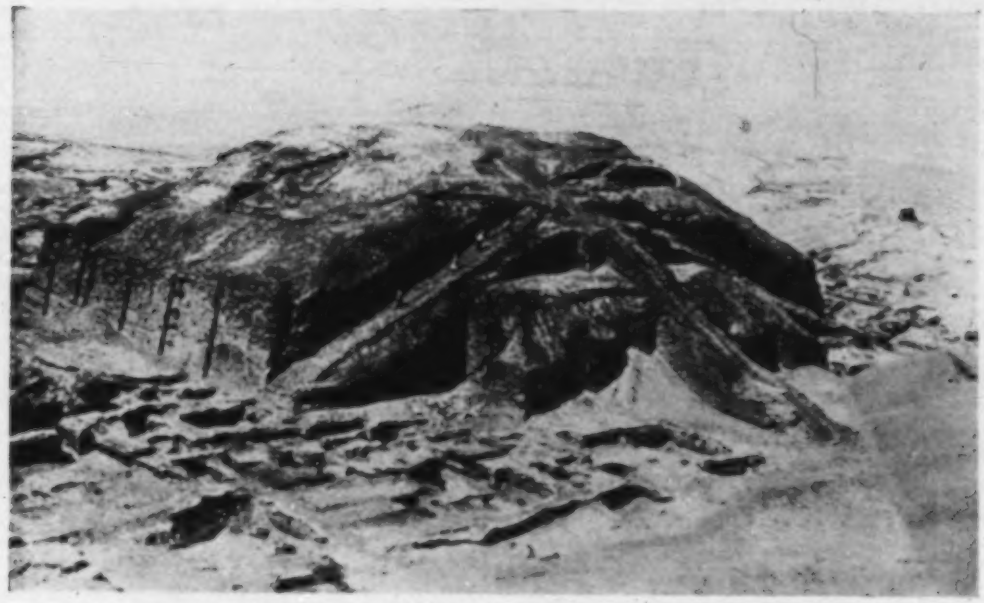


Fig. 1. Zikkourat d'Our en Chaldée. Etat actuel. *(D'après Woolley)*. Catal. n° 32.

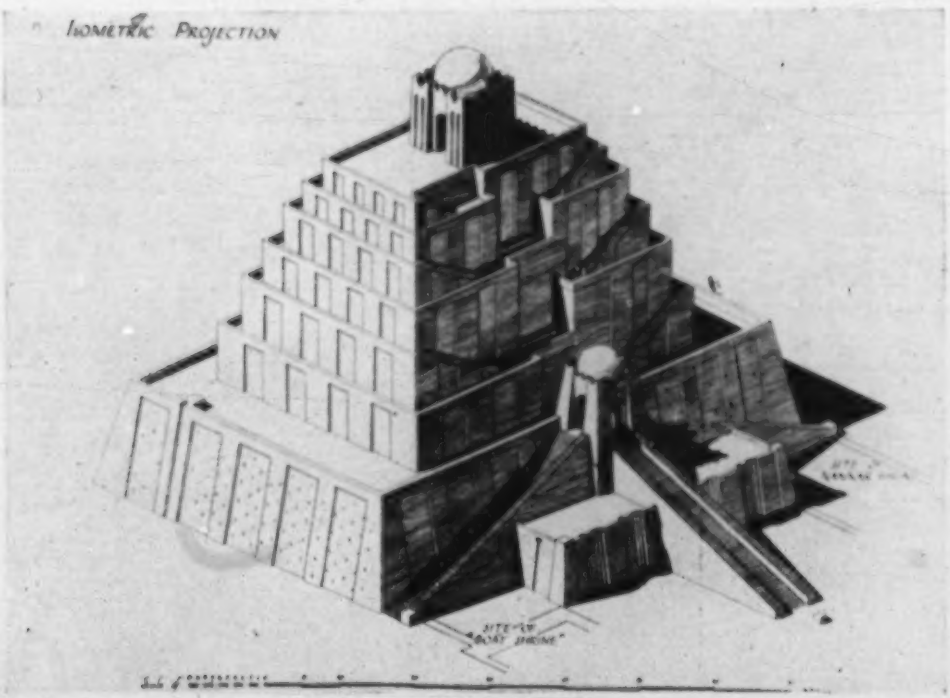


Fig. 2. Restauration proposée par Sir Léonard Woolley. *(D'après Woolley)*. Catal. n° 32.

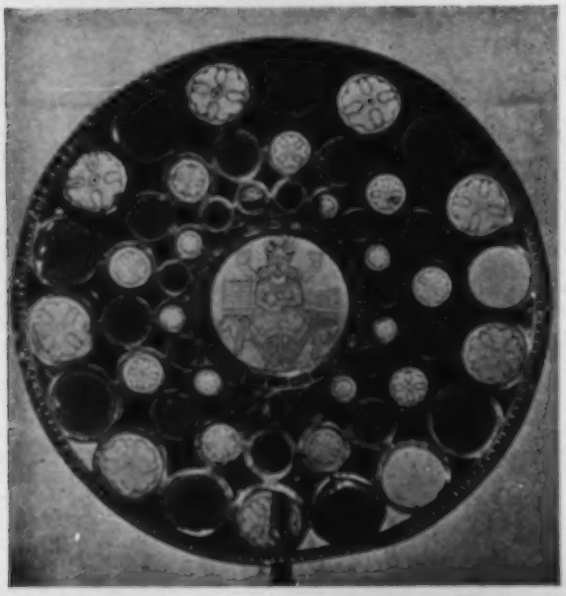


Fig. 1. Coupe de Chosroes. Le roi au centre du cosmos. Les joyaux représentent le ciel étoilé. *(Photo Bibliothèque Nationale)*. Catal. n° 35.

Fig. 2. Intaille sassanide. Dieu du Feu (?) *(Collection part., New-York)*. Catal. n° 36.

Fig. 3. Intaille sassanide. Cachet d'un Temple du feu. *(Cabinet des Médailles)*. Cat. n° 37.

Fig. 4. Autel du feu. Revers de monnaie sassanide. *(Photo Bibliothèqu Nationale)*. Catal. n° 38.

Fig. 5. Autel du feu. Revers de monnaie sassanide. *(Photo Bibliothèque Nationale)*. Catal. n° 39.

GRÈCE - ÉTRURIE - ROME

Fig. 1. Miroir étrusque de bronze provenant de Vulci. *A droite :* Atlas qui soutient la voûte céleste. *A gauche :* Héraklès. *(Photo Alinari).* Catal. n° 42.

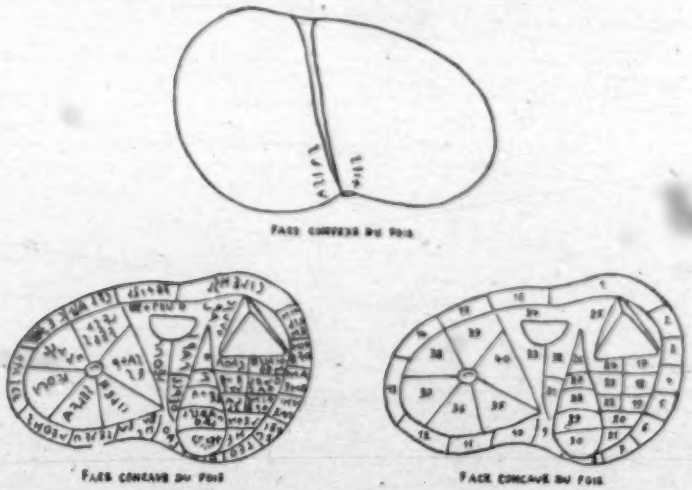


Fig. 2. Foie de bronze de Plaisance. Microcosme représentant la topographie des demeures des dieux dans le ciel. *(Musée de Plaisance).* Catal. n° 45.

FIG. 1. Basilique souterraine de la Porte Majeure. *(Photo Alinari)*. Catal. n° 46.

FIG. 2. Stuc décorant la clef de voûte de la basilique de la Porte Majeure. Un des Dioscures coiffé du pilos, enlevant une des filles de Leucippe *(Photo Alinari)*. Catal. n° 47.

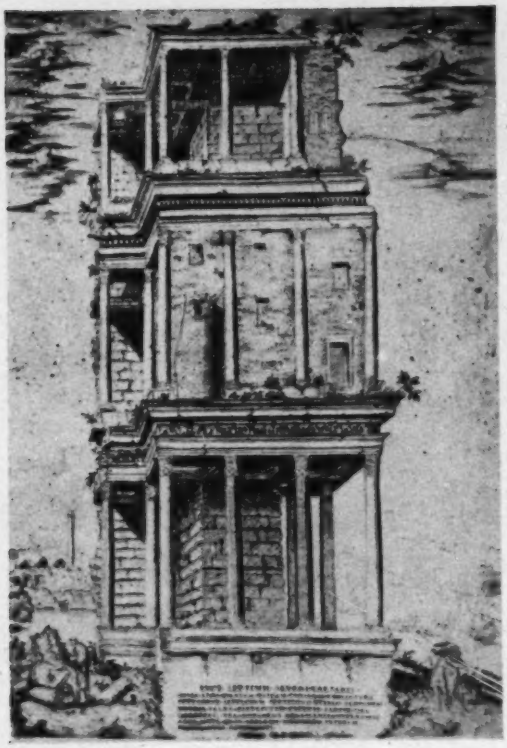


FIG. 1. Le Septizonium du Palatin. *(Rome, Gabinetto delle Stampe)*. Catal. n° 48.

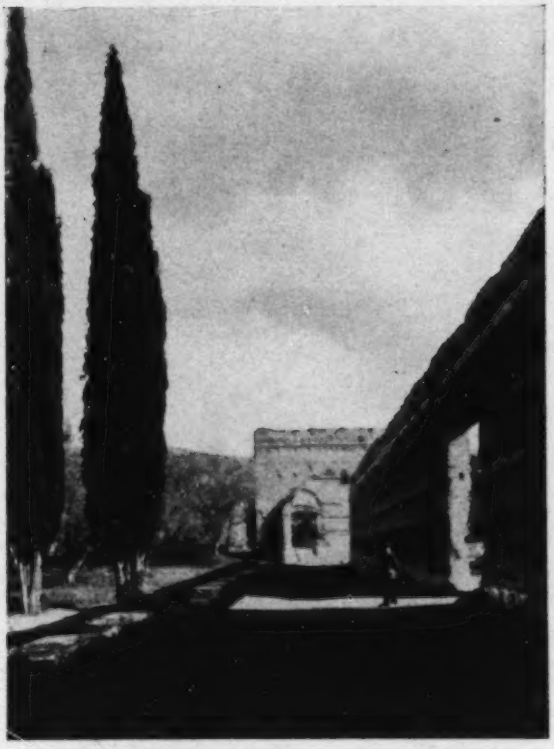


FIG. 2. Villa Hadriana, restes du Pécile. *(Photo Alinari)*. Catal. n° 49.

FIG. 3. Villa Hádriana, restes du Canope. *(Photo Alinari)*. Catal. n° 50.

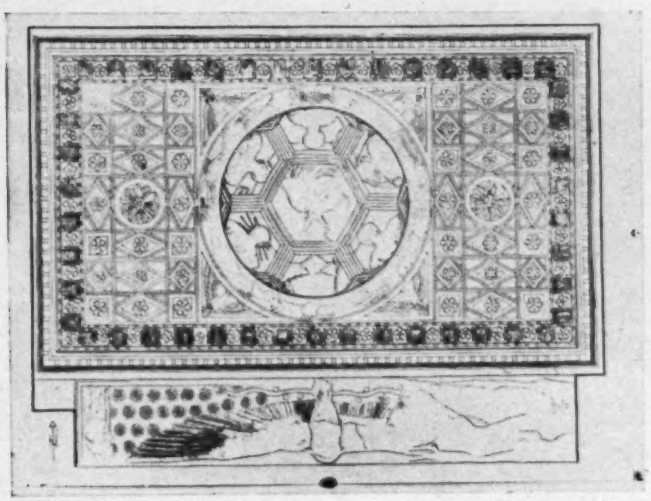


FIG. 1. Décoration sculptée ornant le plafond du Thalamos nord du Temple de Bel à Palmyre. *(Relevé de M. R. Amy)*. Catal. n° 53.

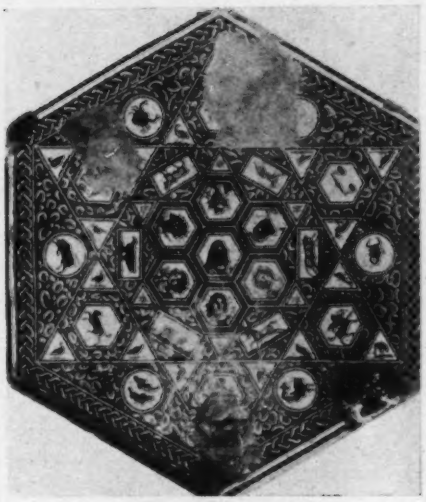


FIG. 2. Mosaïque retrouvée à Bir-Chana, Tunisie. *(Photo Musée du Bardo)*. Catal. n° 54.

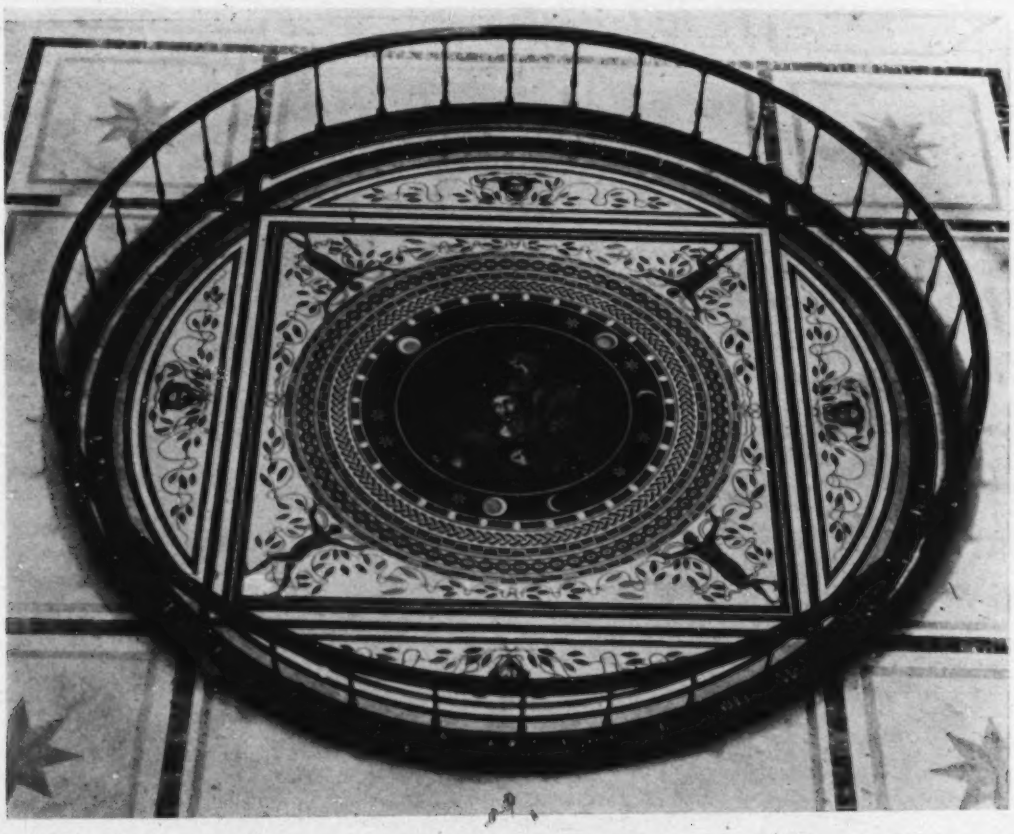


FIG. 3. Mosaïque de Tusculum. *(Musée du Vatican)*. Le buste de Minerve casquée au centre est entouré par un cercle représentant les étoiles, le soleil et la lune dans leurs différentes phases. *(Photo du Vatican)*. Catal. n° 55.

Fig. 1. Mithraeum trouvé sous le Palais des Musées de Rome. *(Photo des Musées capitolins)*. Catal. n° 56.

Fig. 2. Coupe de verre de Cologne. *(Photo des Archives des Musées Rhénans)*. Catal. n° 58.

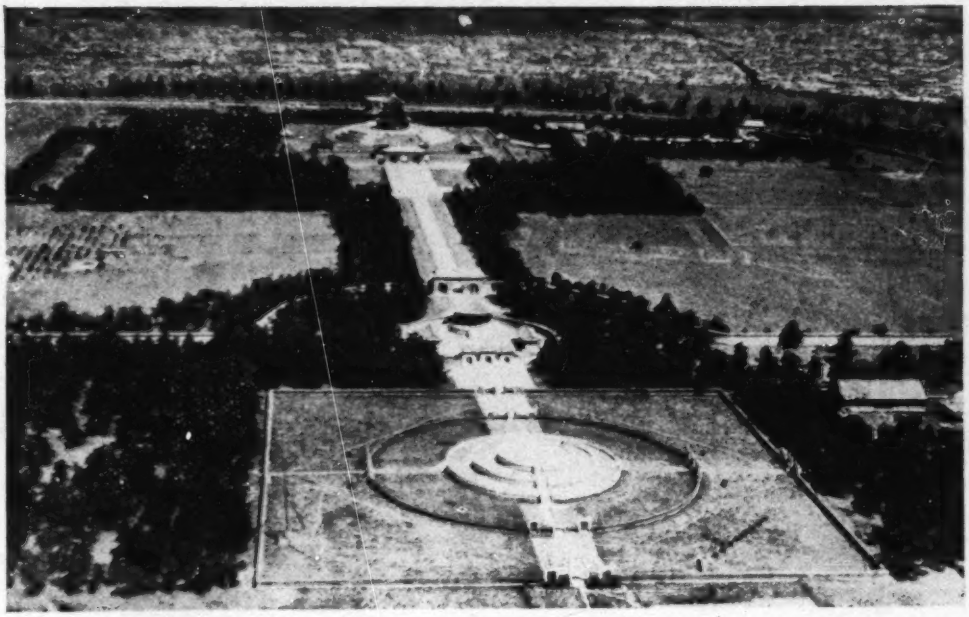


FIG. 1. Temple du Ciel à Pékin. Catal. n° 59.

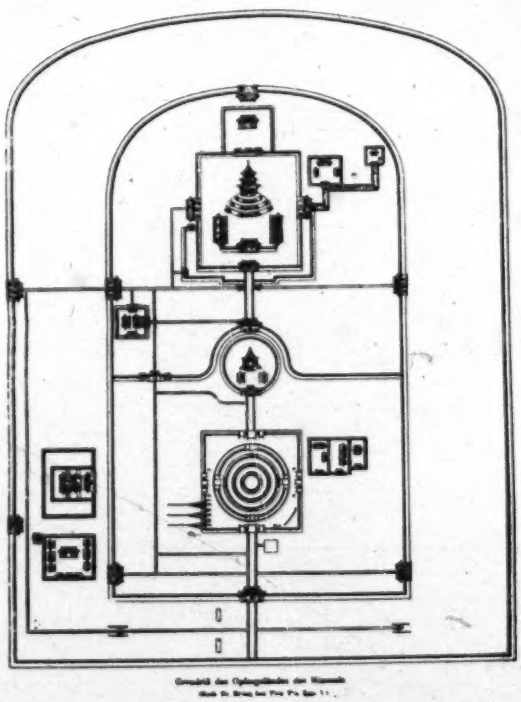


FIG. 2. Plan du Temple du Ciel. *(D'après de Groot)*. Catal. n° 59.

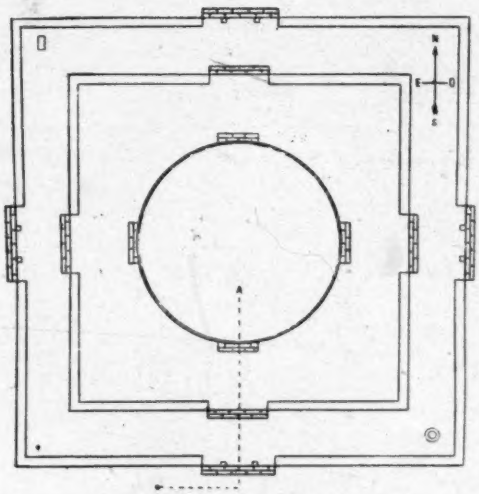


Fig. 1. Aire du sacrifice triennal au ciel, à la terre et aux Ancêtres, à Hué (Viêt-nam central). Catal. n° 60.

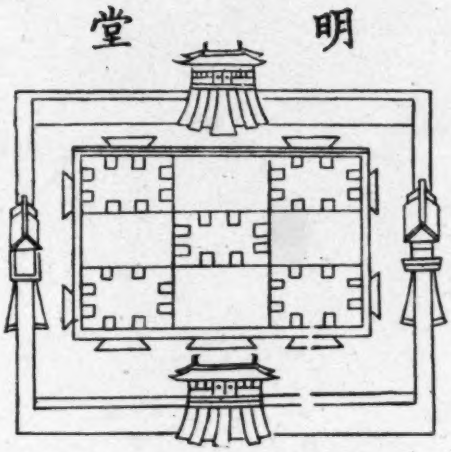


Fig. 2. *Ming-t'ang* (Maison du Calendrier). (Reconstitution du *San-li-t'ou*. *(D'après les textes classiques)*. Catal. n° 61.

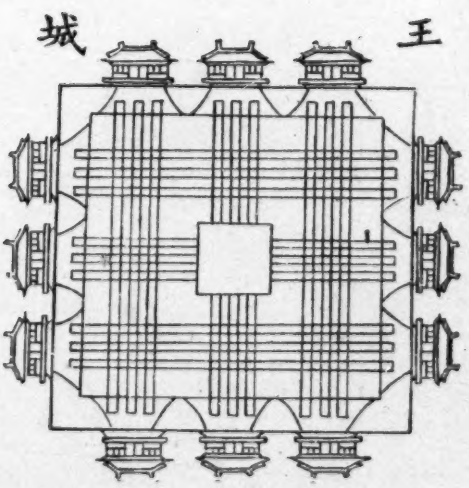


Fig. 3. Plan de ville (cité), reconstruction traditionnelle d'après le *San-li-t'ou*. Catal. n° 62 A.

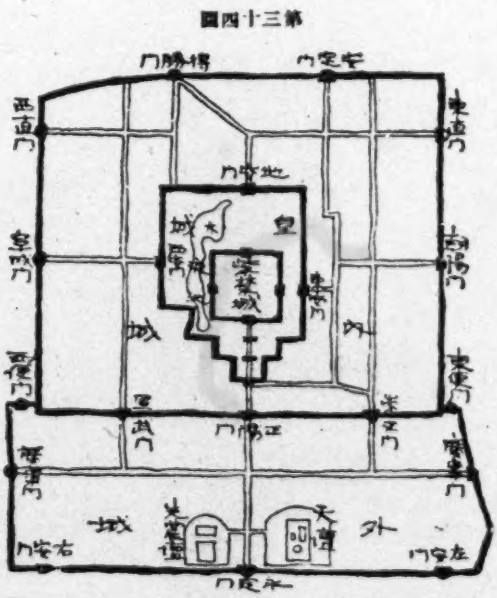


Fig. 4. La réalité, Pékin. Catal. n° 62 C.

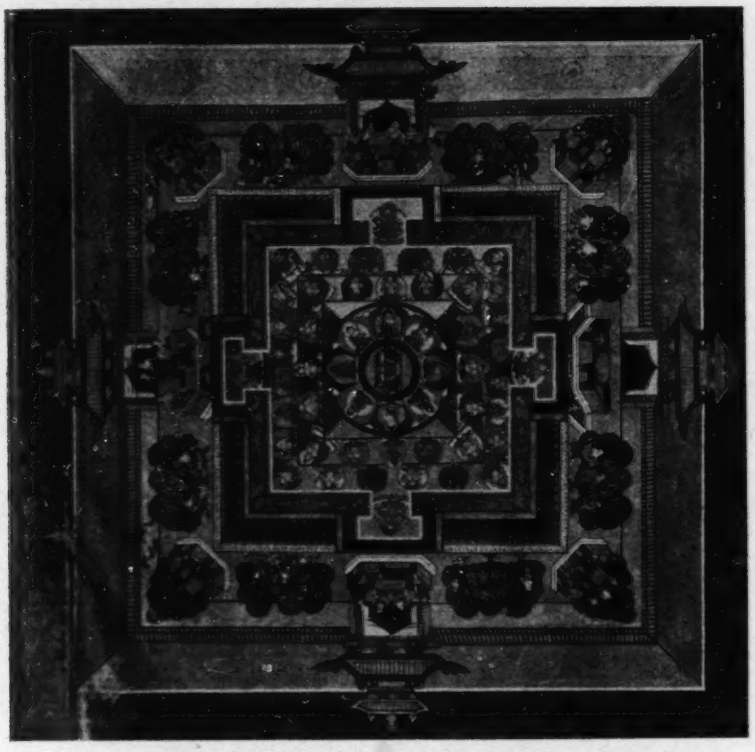


FIG. 1. Reproduction du plafond du Temple du Potala à Lhassa, représentant un *mandala*. *(Cliché Musée Guimet)*. Catal. n° 67.

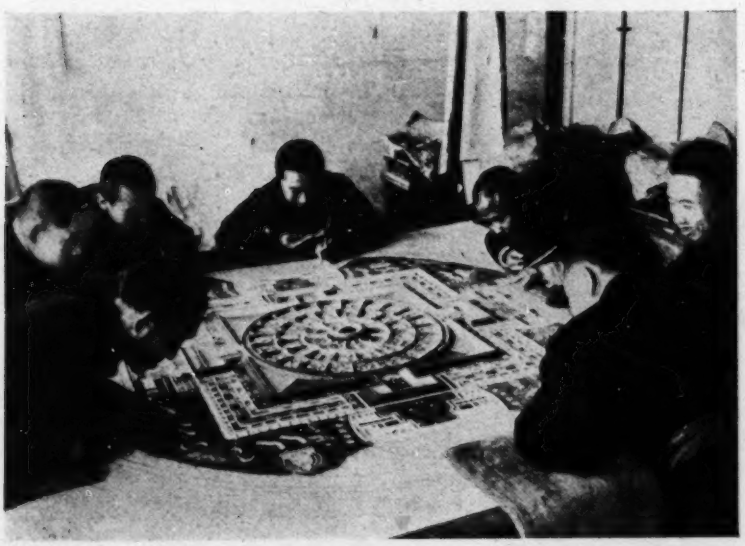


FIG. 2. Confection d'un mandala par les moines. *(D'après Lessing)*. Catal. n° 68.

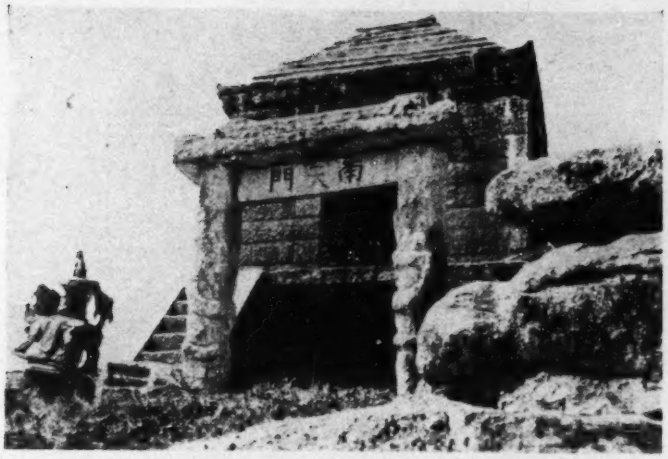


Fig. 1. La Porte du Ciel. Catal. n° 69.

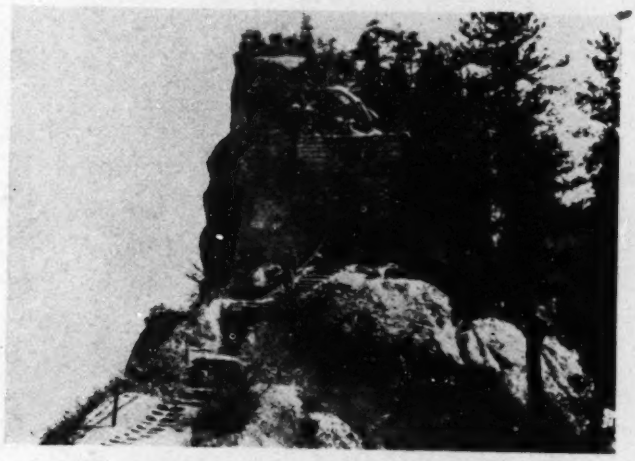


Fig. 2. La Porte de communication avec le Ciel. Catal. n° 70.

Fig. 3. L'escalier pour l'ascension du Ciel. *(D'après China's Northwest, A pictorial Survey, Nanking)*. Catal. n° 71.

FIG. 1. Sumeru de bronze dans un bassin d'eau. Song-tchou-sseu de Pékin. Catal. n° 73. A comparer avec la fig. 2.

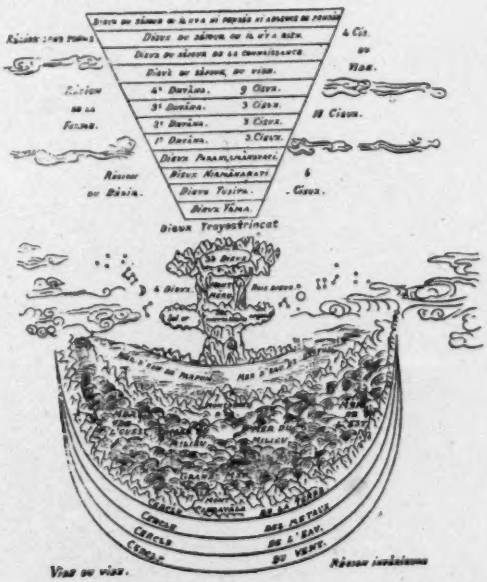


FIG. 2. Carte des trois régions, du Mont Meru, du Soleil, de la Lune et de la Mer. *(D'après Feer)*. Catal. n°74.

Fig. 1. Le Fan-tseu-t'a « Stûpa à l'écriture indienne ». (Yun-nan), XII^e siècle. *(D'après B.E.F.E.O.)* Catal. n° 75.

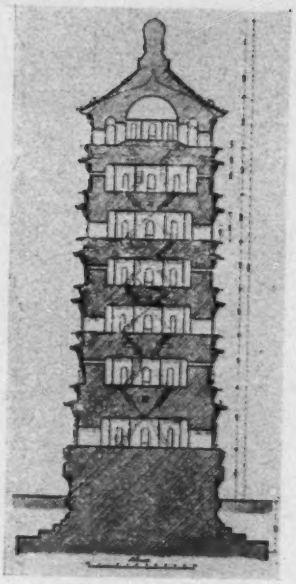


Fig. 2. Pai-t'a de Souei-Yuan. « Escalier du couple de dragons », *(D'après Boerschmann)*. Catal. n° 77.

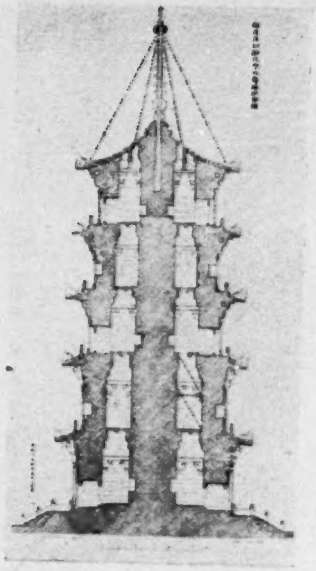


Fig. 3. Pagode de K'ai-yuan-sseu. *(D'après Ecke)*. Catal. n° 78.

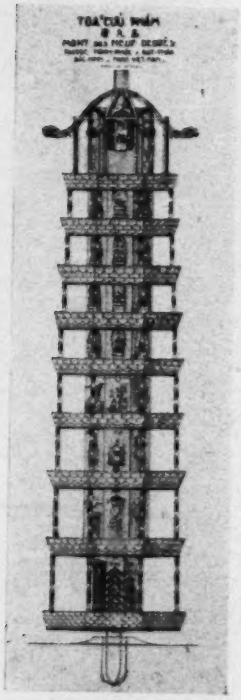


Fig. 4. Tour tournante de But-thap (pagode de Ninh-phuc). *(Relevé et dessiné par M. L. Besazier)*. Catal. n° 79.

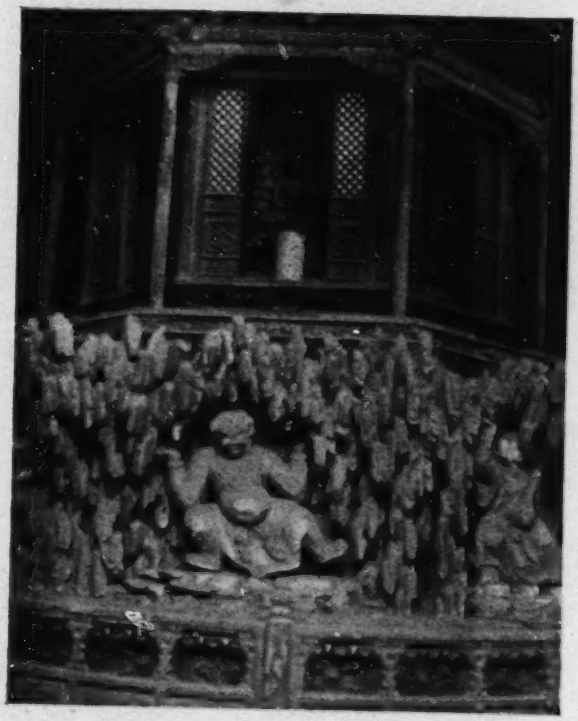


Fig. 5. Temple Lamaïque du Yong-ho-Kong, Pékin. *(Photo R. A. Stein)*. Catal. n° 80.

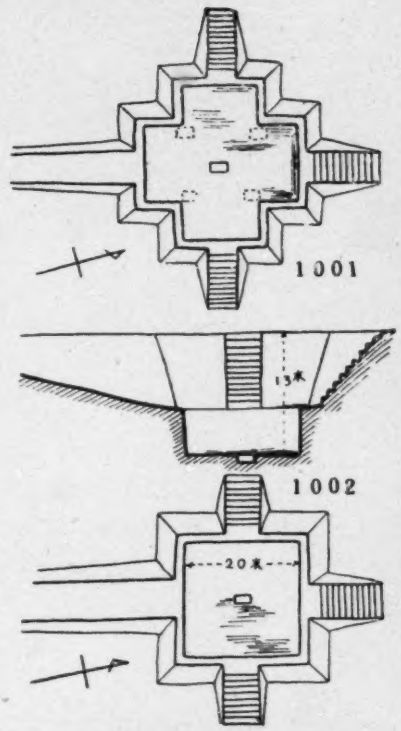


FIG. 1. Plan.

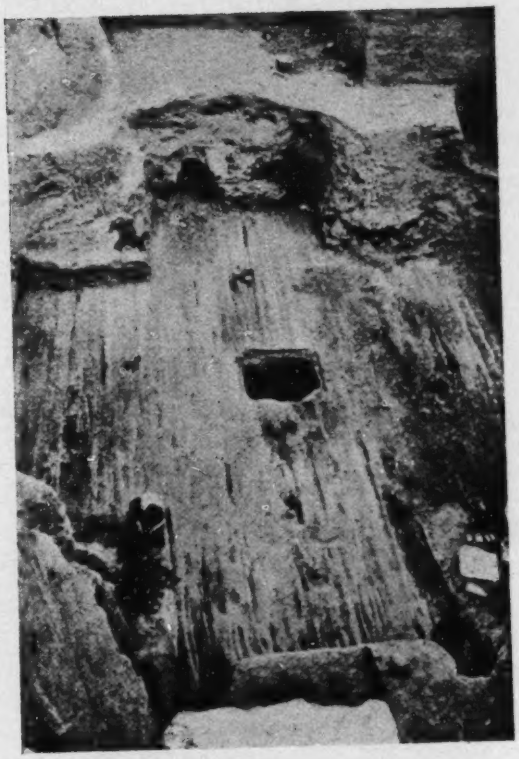


FIG. 2. Trou central.

FIG. 3. Tombe royale des Yin (Chang). Entre 1500 et 1000 avant J.-C. *(D'après Umehaea Suei)*. Catal. n° 82.

Fig. 1. Tombe coréenne dite « de la lutte ». Plafond en voûte : le Ciel. Catal. n° 83 A.

Fig. 2. Tombe dite « de la danse ». Catal. n° 83 B.

Fig. 3. Noter les poutres et piliers peints aux murs. La Tombe est un monde et une maison. Catal. n° 83 C.

Fig. 1. Stûpa I de Sânci. Catal. n° 88.

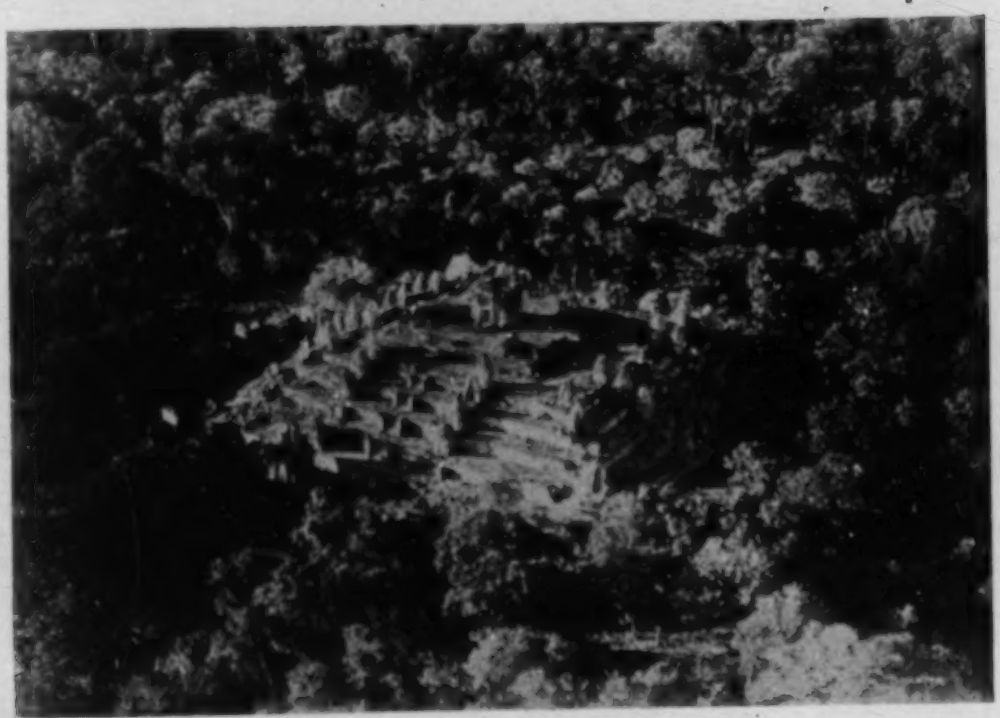


Fig. 2. Phom Bakkeng, Angkor, Cambodge. Vue aérienne. *(Cliché École franç. d'Extreme-Orient).* Catal. n° 91.

Fig. 1. Besaki (Bali).
Les « chaises » de Çiva, Brahmâ et Visnu. Catal. n° 94.

ASIE DU SUD-EST

Fig. 2. Angkor, Baksei-cankran. Vue d'ensemble, face Est. Type de Temple-montagne. *(Cliché E.F.E.O.)*. Catal. n° 95.

Fig. 1. Le Ta Kéo. *(Cliché Comp. aérienne française)*. Catal. n° 96.

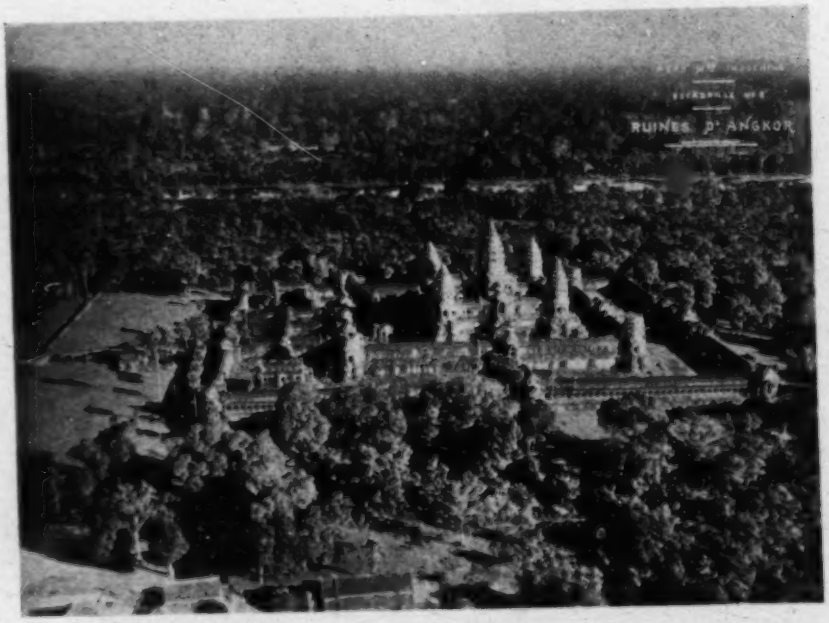


Fig. 2. Le Temple d'Angkor-Vat, vue aérienne. *(Cliché aéronautique militaire)*. Catal. n° 97.

Fig. 1. Le Templion central de Nāk Pân, à Angkor. *(Cliché E.F.E.O.)*. Catal. n° 98.

Fig. 2. Tour centrale du Bayon. *(Cliché E.F.E.O.)*. Catal. n° 100.

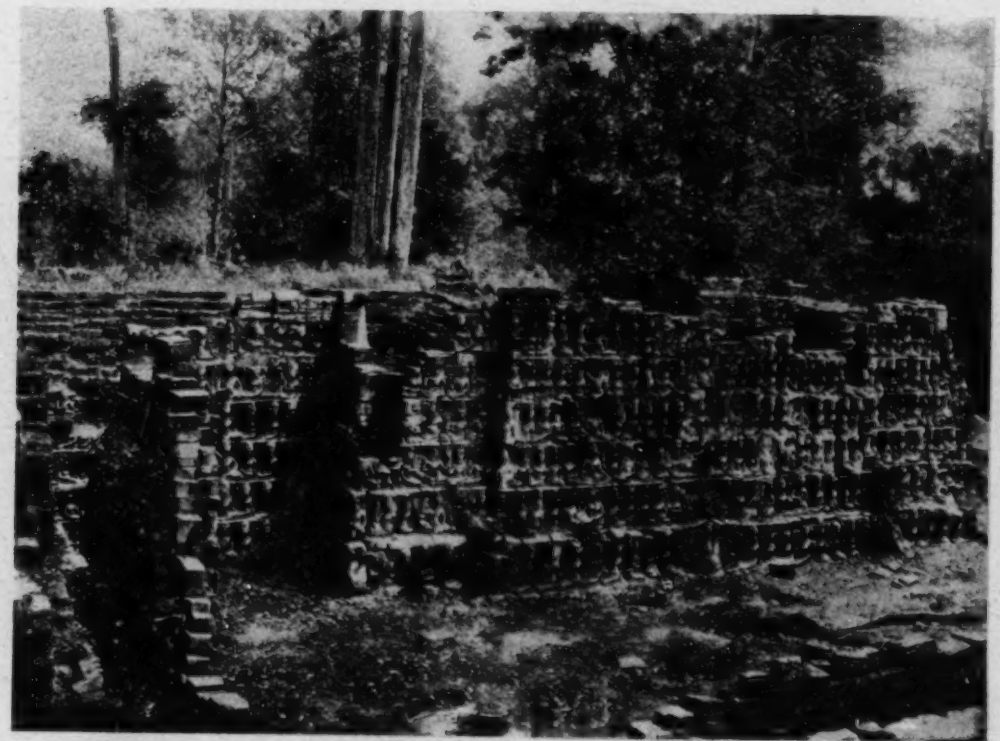


Fig. 3. Terrasse du roi Lépreux. *(Cliché E.F.E.O.)*. Catal. n° 101.

« Calendrier Aztèque ». *(Photo Museo National, Mexico).* Catal. n° 104.

Fig. 1. Jeu de Pelote, civilisation Maya Toltèque, Mexique. État de Yucatan *(Photo Henri Lehmann)*. Catal. n° 105.

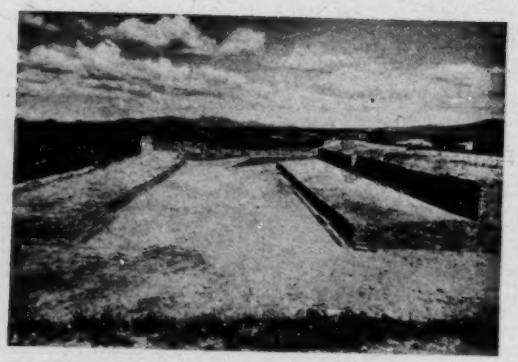


Fig. 2. Jeu de Pelote, civilisation Toltèque, Mexique. État de Hidalgo. *(Photo Henri Lehmann)*. Catal. n° 106.

Fig. 3. Chichén Itzá. Temple des tigres. *(Photo Henri Lehmann)*. Catal. n° 107 A.

Fig. 4. Pilier et entrée du Temple des tigres. Le fût est le corps du serpent avec les plumes. *(Photo Henri Lehmann)*. Catal. n° 107 B.

FIG. 1. Pyramide à niches (El Tajín), civilisation Totonaque, Mexique. État de Véracruz. *(Photo Lehmann)*. Catal. n° 108.

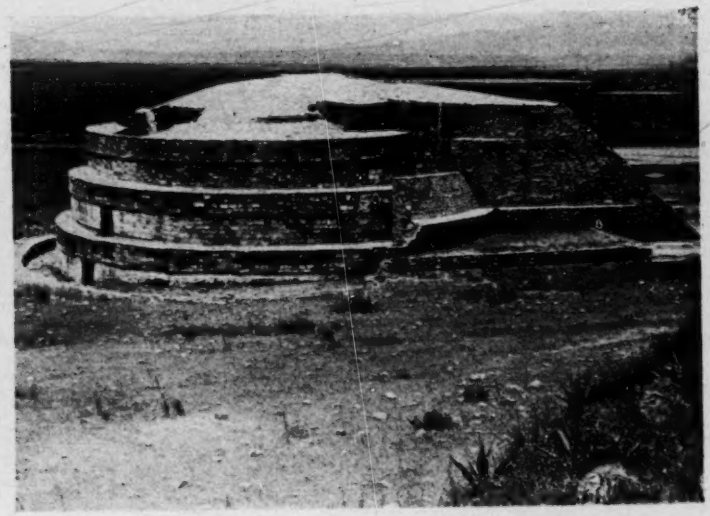


FIG. 3. Pyramide circulaire, civilisation Toltèque et Aztèque, Mexique. État de Mexico. *(Photo Henri Lehmann)*. Catal. n° 109.

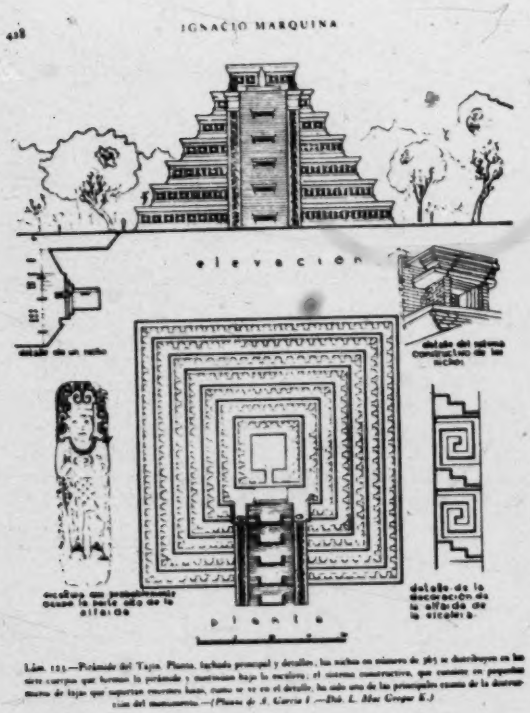


FIG. 2. Plan et élévation de la pyramide du Ta'in. *(D'après Marquina)*. Catal. n° 108 bis.

FIG. 4. Modèle du temple principal de Tenochtitlan. *(Cliché Musée] de l'Homme)*. Catal. n° 112.

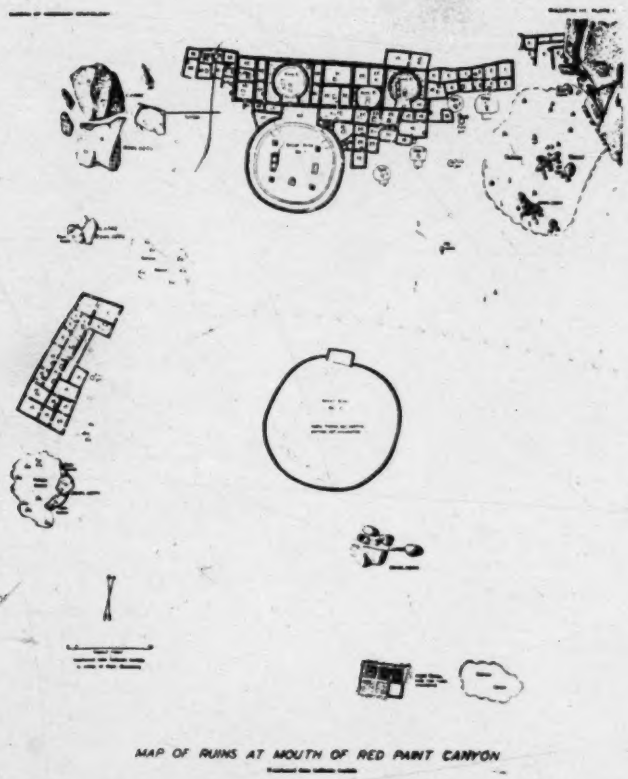


Fig. 1. Plan du village dit « des grandes Kiva ». *(D'après Bul. of the Bureau of American Ethnology, n° 111).* Catal. n° 122 A.

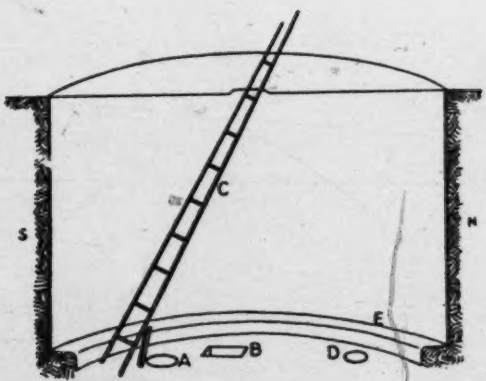


Fig. 2. Schéma d'une Kiva (temple souterrain). *(Ibid, n° 135).* Catal. n° 122 B.

Fig. 3. Jeu de la crosse, Indiens Fox. Catal. n° 125.

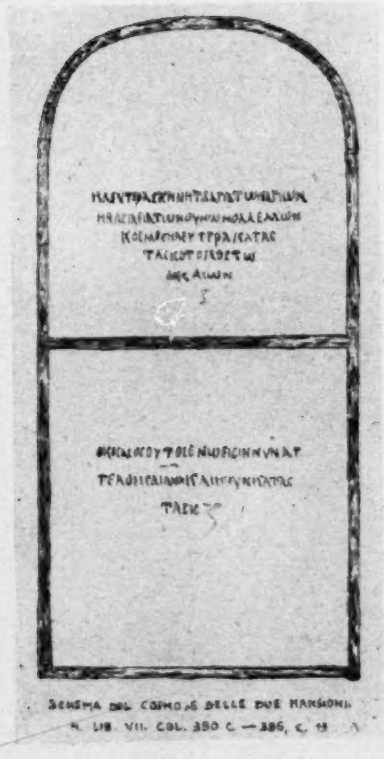


Fig. 1. Image schématique du monde. Illustration d'un traité de cosmographie par Cosmas Indicopleustes, VI^e s. (copie du IX^e s.). Catal. n° 126.

Fig. 2. Même image du monde, avec indication du séjour respectif de Dieu, des anges et des hommes (miniature dans le même manuscrit figurant la Deuxième Parousie). Catal. n° 127.

Fig. 1. Image du monde dans laquelle s'inscrit une Deuxième Parousie, miniature du IXe s. dans le Ms. Bibl. Nat. gr. 923. *(Photo Archives photographiques)*. Cat. n° 128.

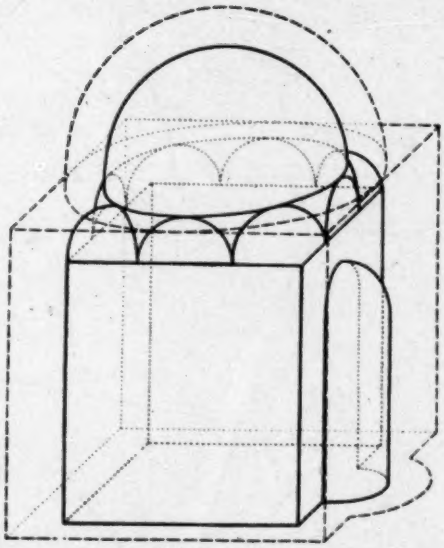


Fig. 2. Edesse. Sainte-Sophie. Reconstruction schématique. Élévation. Catal. n° 129 A.

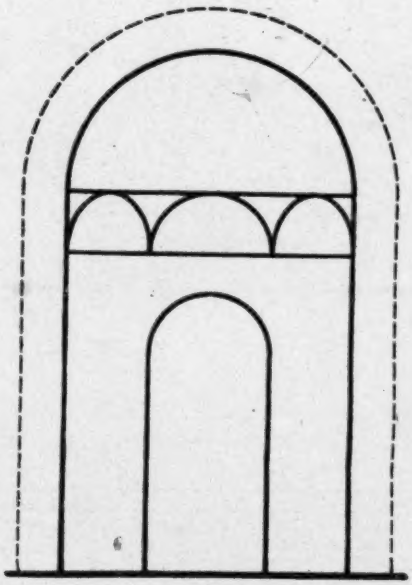


Fig. 3. Coupe. Catal. n° 129 B. Dessins par A. Khatchatrian.

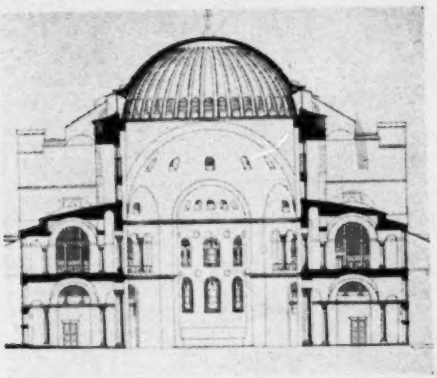


FIG. 1. Sainte-Sophie, Constantinople. Coupe. Catal. n° 130 A1.

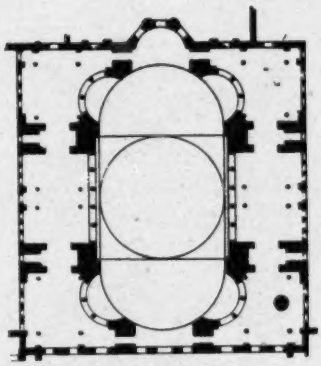


FIG. 2. Plan. Catal. n° 130 A2.

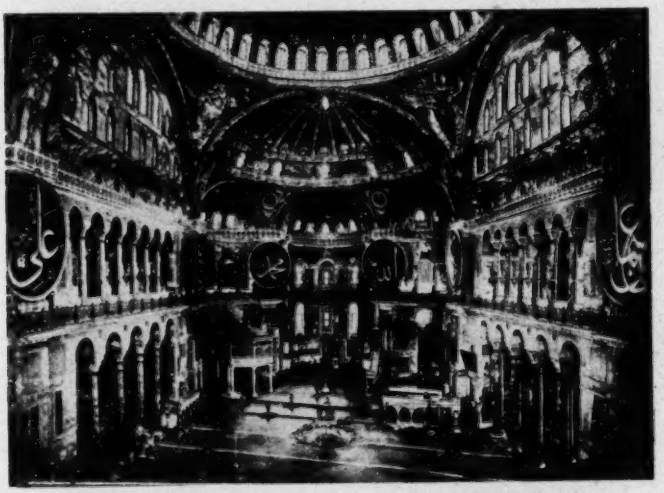


FIG. 3. Vue intérieure. *(Photo Institut Byzantin)*. Catal. n° 120 C.

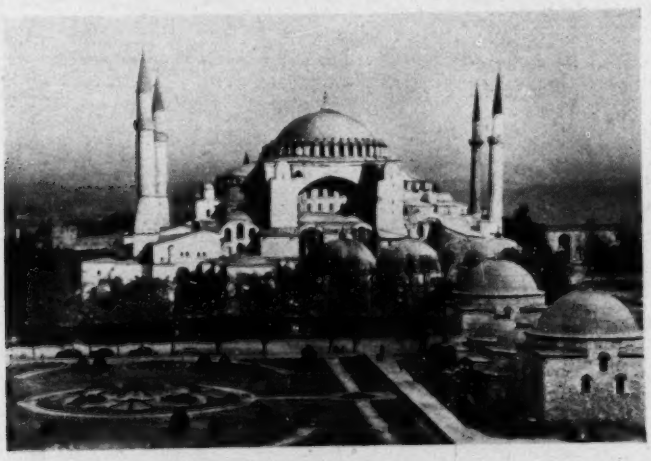


FIG. 4. Vue extérieure. *(Photo Institut Byzantin)*. Catal. n° 130 D.

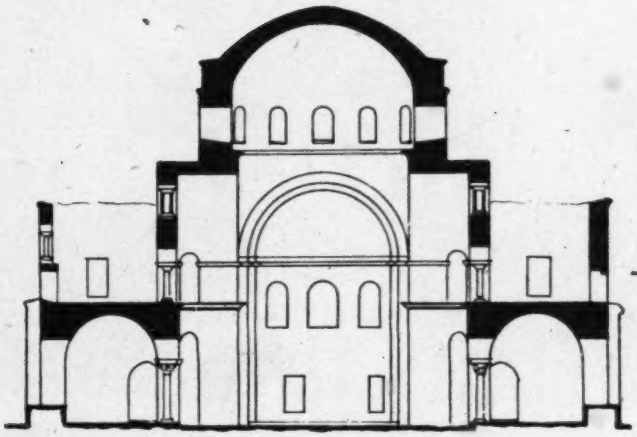


Fig. 1. Salonique. Sainte-Sophie, VII^e-VIII^e s. Coupe. Catal. n° 131 A.

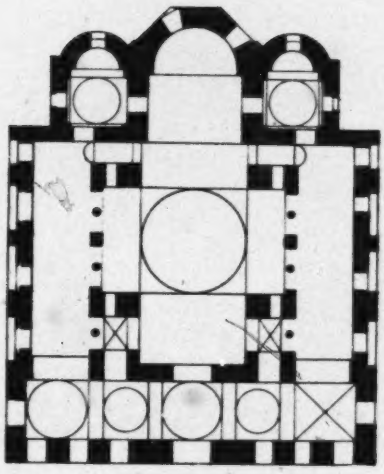


Fig. 2. Sainte-Sophie. Plan. Catal. n° 131 A.

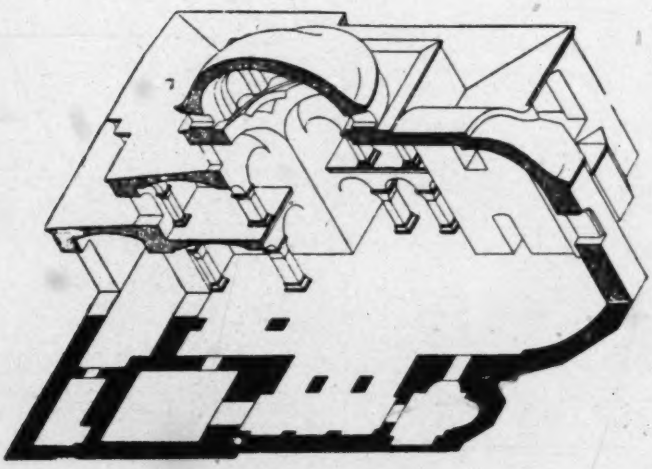


Fig. 3. Ancyre, Saint-Clément, VI^e-VII^e s. *(D'après G. de Jerphanion)*. Catal. n° 132.

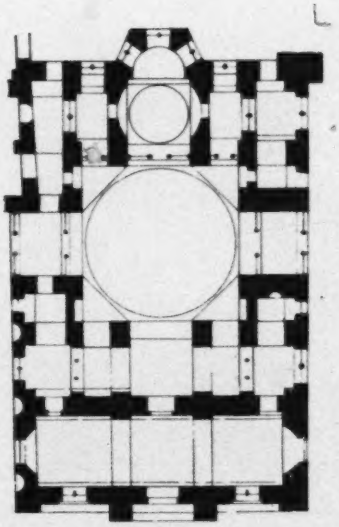


Fig. 4. Hosios Lucas en Phocide (Grèce), X^e-XI^e s. Plan. *(Photo Instit. Byzantin, Paris)*. Catal. n° 134 B.

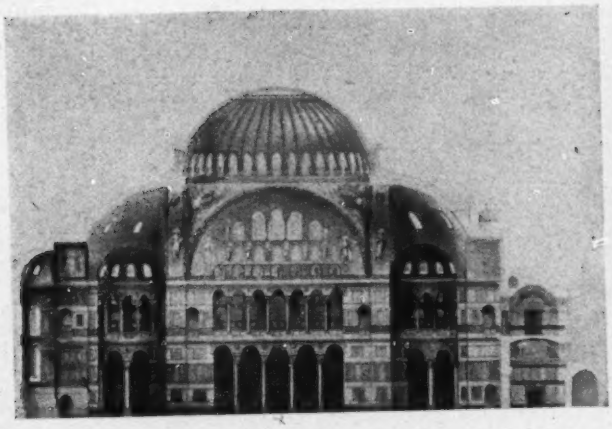


FIG. 1. Constantinople. Sainte-Sophie Xe siècle. Emplacement des images monumentales. *(D'après Salzenberg)*. Catal. n° 135 A.

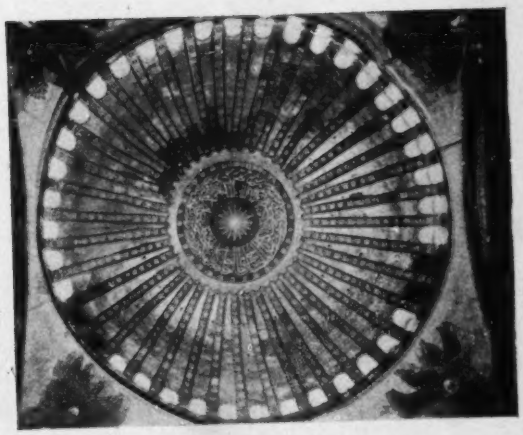


FIG. 2. Constantinople. Sainte-Sophie, coupole vue d'en bas. *(Photo Instit. Byzantin)*. Catal. n° 135 B.

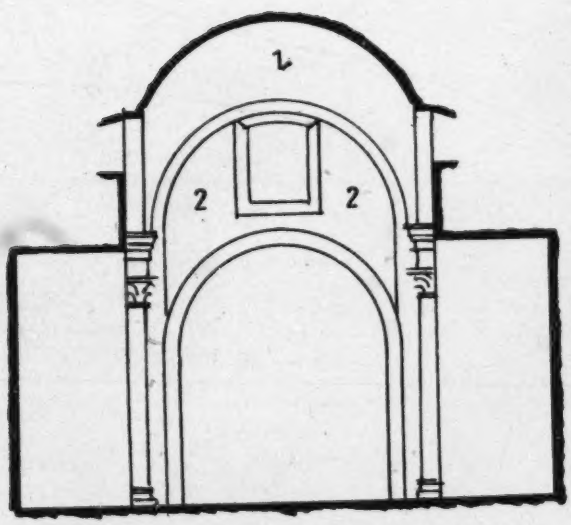


FIG. 3. Rome. Saint-Zénon. IXe s. Catal. n° 136 A
1. Christ et anges ; 2. Saints.

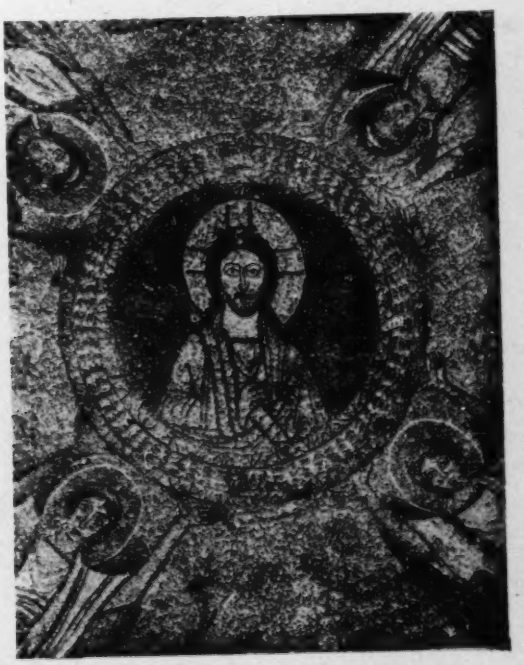


FIG. 4. Saint-Zénon. Christ porté par les anges. *(Photo Anderson, Rome)*. Catal. n° 136 B.

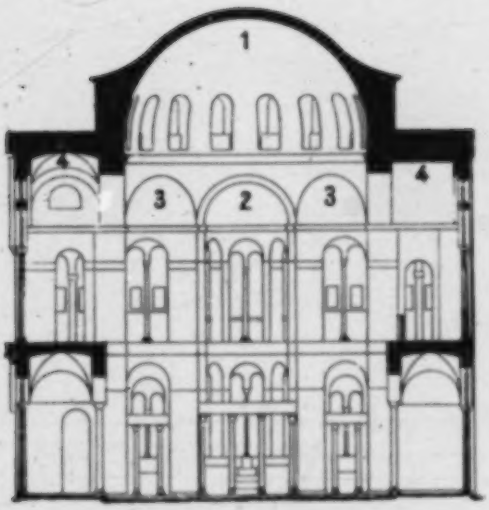


Fig. 1. *Hosios Lucas*, vers 1000. Catal. n° 137 A.
1. Christ et anges ; 2. Vierge ; 3. Scènes évangéliques ; 4. Saints.

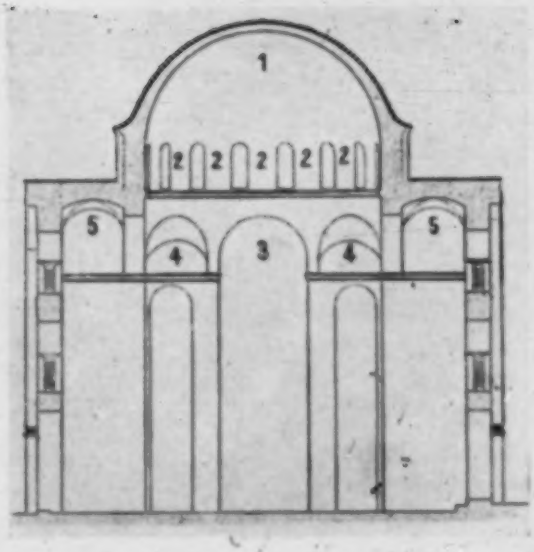


Fig. 2. *Daphni*, vers 1100. Catal. n° 138 A.
1. Christ ; 2. Prophètes ; 3. Vierge ; 4. Scènes évangéliques ; 5. Saints.

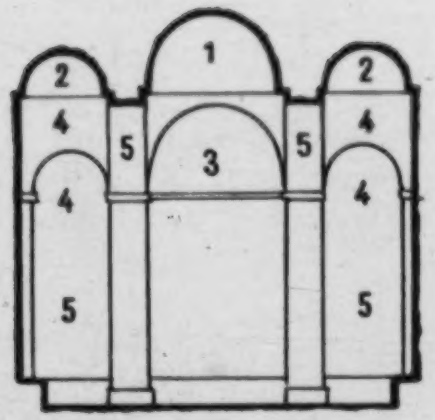


Fig. 3. *Qaranleq-Kilissé*, XI° s. Catal. n° 139 A.
1. Christ ; 2. Anges ; 3. Déisis ; 4. Scènes évangéliques ; 5. Saints.

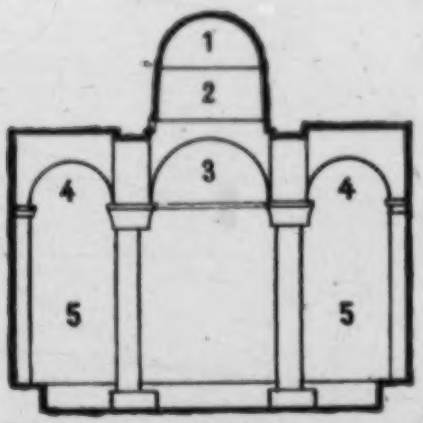


Fig. 4. *Elmalé-Kilissé*, XI° s. Catal. n° 140 A.
1. Christ ; 2. Archanges ; 3. Déisis ; 4. Scènes évangéliques ; 5. Saints.

Abb. 3. Altiranisches Weltbild (nach W. Schultz)

Fig. 1. Représentation du monde dans l'antiquité iranienne. *(D'après W. Schultz et Diez)*. Catal. n° 146.

Fig. 2. Représentation du monde selon Darius. *(D'après F. W. König et Diez)*. Catal. n° 147.

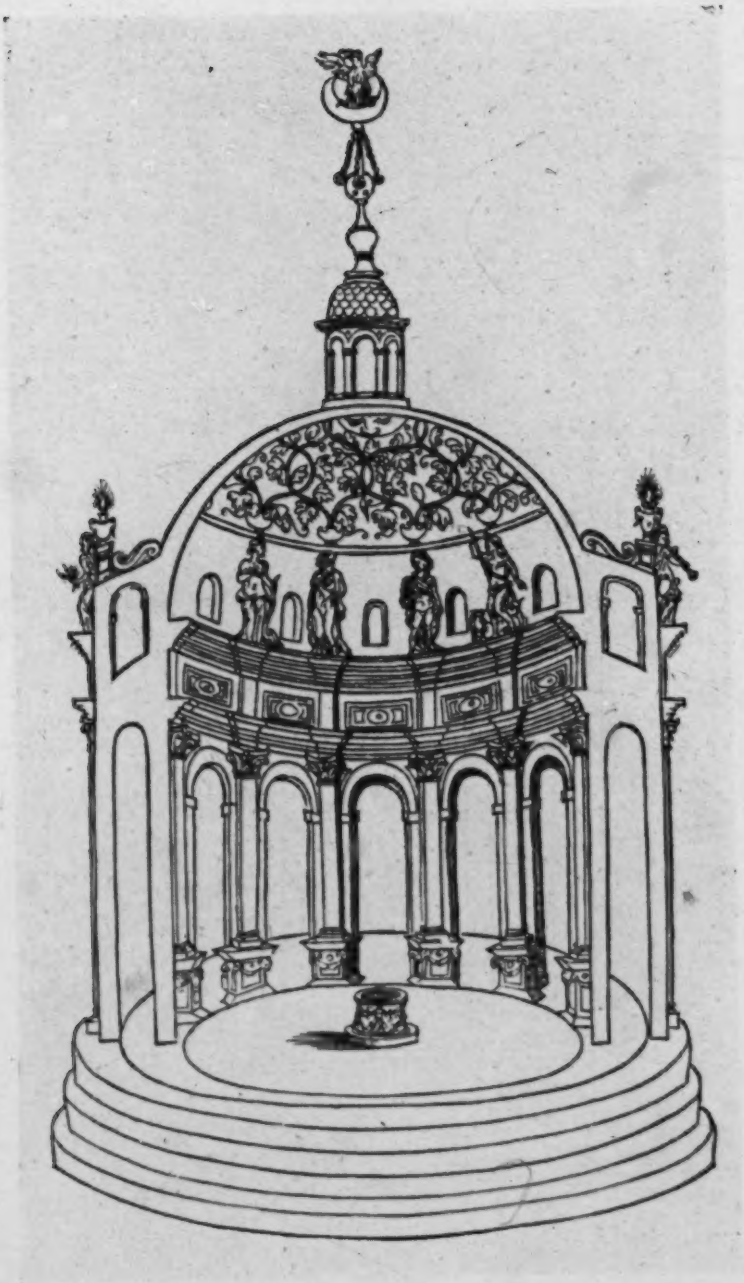
Fig. 3. Tour de Ghazna. (902-1050) *(D'après A. U. Pope)*. Catal. n° 145.

Fig. 4. La K'aba, d'après une plaque murale en faïence, XVII^e s. Catal. n° 149.

Dieu Architecte. Miniature d'une Bible française du XIII^e^ s. *(Vienne, Bibl. Nationale)*. Catal. n° 152.

Partie centrale de la façade de la Cathédrale de Reims, vers 1240-1250. *(Cliché Tel).* **Catal. n° 156.**

Le Labyrinthe de la Cathédrale de Chartres vers 1220 (?). Catal. n° 158.



Coupe du temple de Vénus Physizoé dans le Poliphile. *(Cliché B. N.)*.

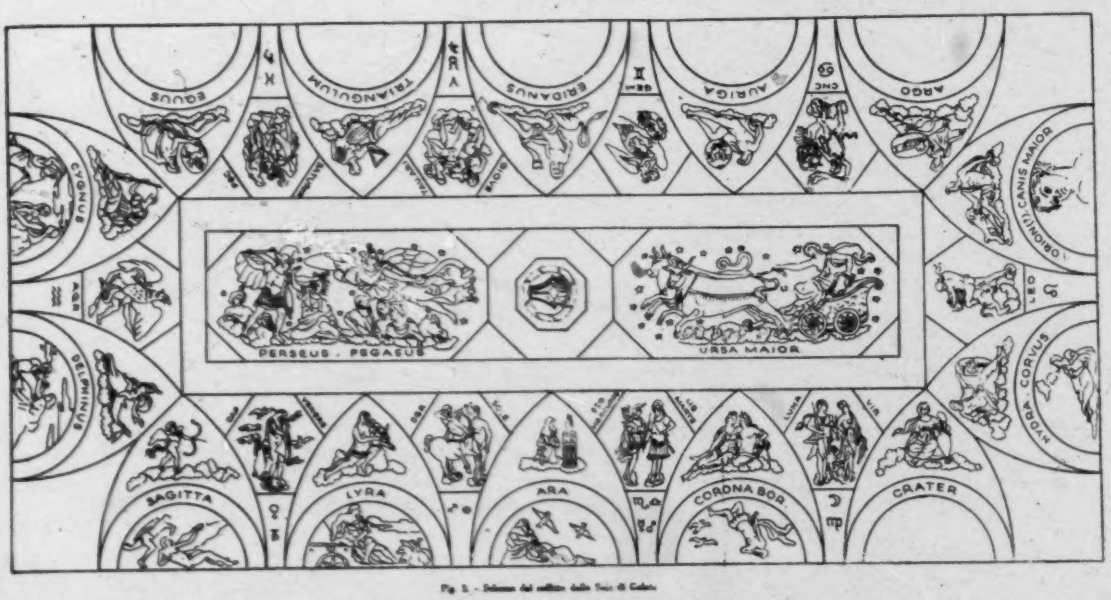


FIG. 1. Le plafond de la grande salle de la Farnesine, dite salle de Galatée. *(D'après Saxl)*. Catal. nº 172.

FIG. 2. Carte céleste. Salle de Galatée. Cat. nº 172.

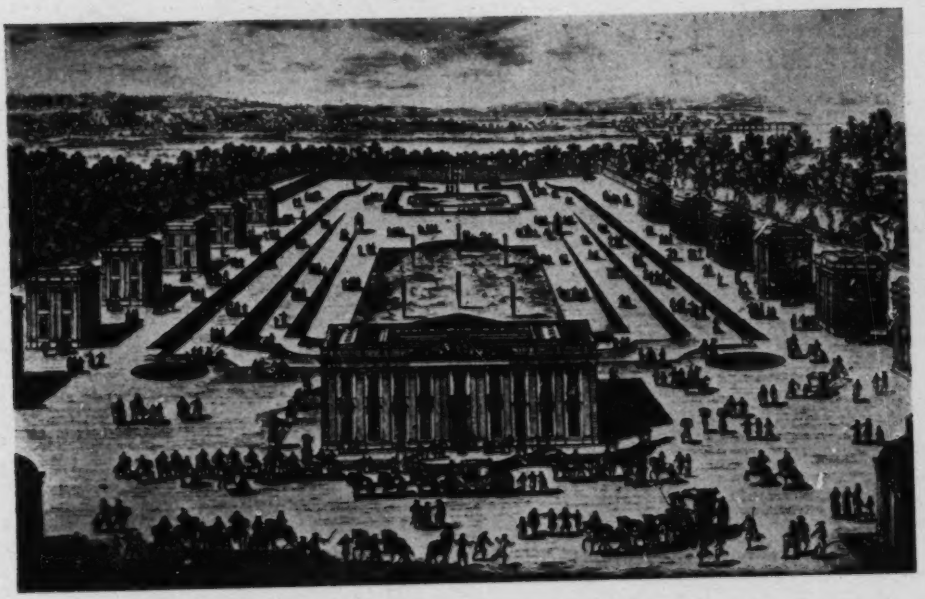


Fig. 1. Vue des pavillons de Marly. *(Cliché Bibl. Nat.)*. Catal. n° 173.

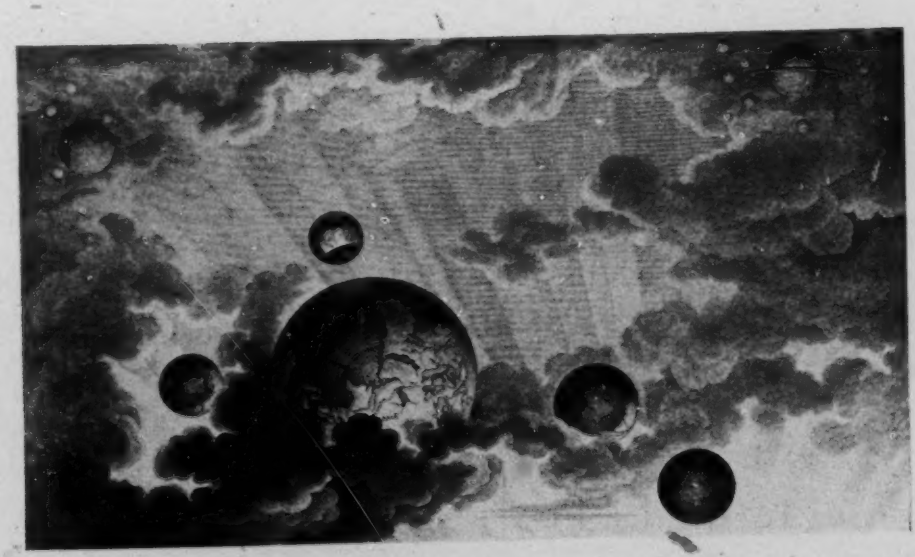


Fig. 2. Cimetière cosmique de la ville de Chaux par Ledoux. *(Cliché Bibl. Nat.)*. Catal. n° 174.

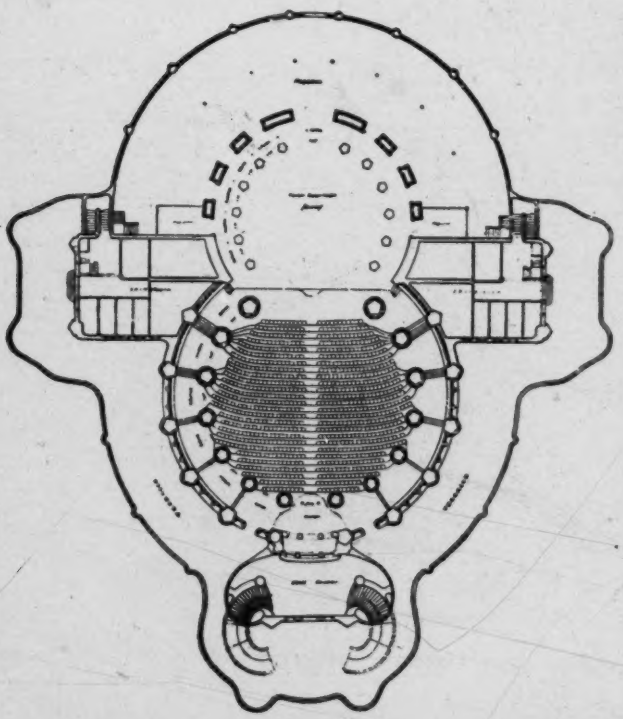


Fig. 1. Plan du Goethéanum de Dornach, près Bâle (Suisse). Catal. n° 175.

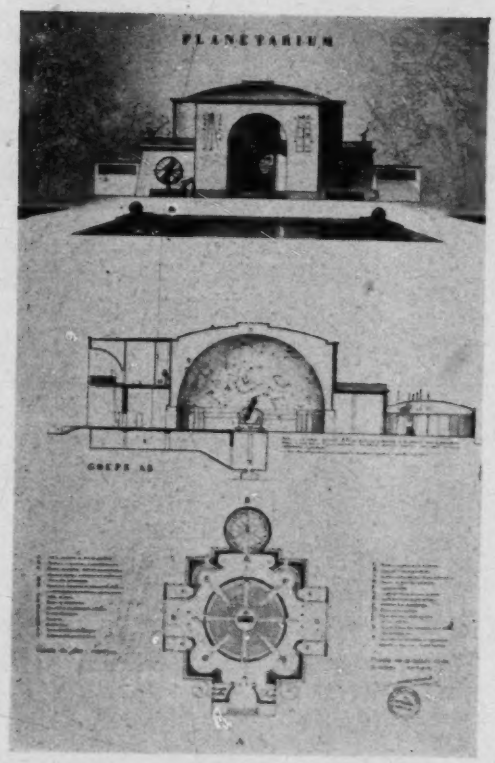


Fig. 2. Planetarium. *(Photo J. C. Moreux)*. Catal. n° 177.

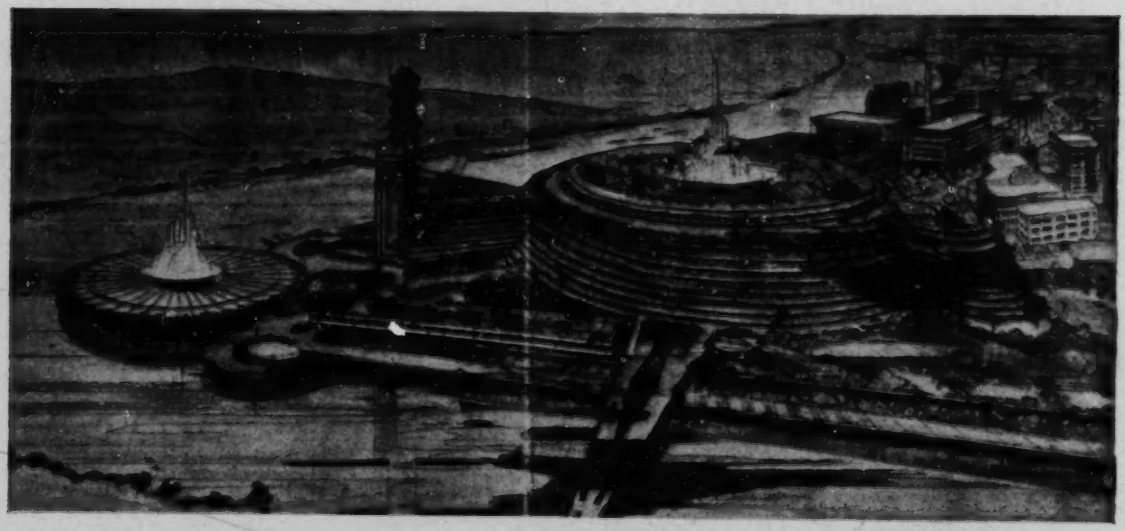


Fig. 3. Le « Triangle d'Or », par *Frank Lloyd Wright*. Catal. n° 178.

Fig. 1. Façade de maison (premier plan) et de Sanctuaire totémique (second plan) (Dogon). *(Photo M. Griaule)*. Catal. n° 187.

Fig. 2. Champs et Jardins. Ils reproduisent le damier de la couverture, la façade de la maison. Ils sont un tissage de la terre. (Dogon). *(Photo M. Griaule)* Catal n° 190.